

太宰文学における虚構意識：前期と中期の作品を中心に

著者	孫 才喜
雑誌名	日本研究：国際日本文化研究センター紀要
巻	25
ページ	149-187
発行年	2002-04-30
その他の言語のタイトル	Fictional Consciousness in the Literature of Dazai Osamu : Mainly the Early and Mid-periods
URL	http://doi.org/10.15055/00000678

太宰文学における虚構意識

——前期と中期の作品を中心に

はじめに

昭和十一年出版の『晩年』は太宰治の第一創作集で、昭和七年から十年までの創作、十五篇が収録されている。これにはいわゆる従来のリアリズム的作品のほかに、錯綜する語りをもつ実験的作品が多く含まれている。すでに書いてあったものの改作によってできあがった『道化の華』や『ロマネスク』『玩具』『めくら草紙』などは、位相が異なる語りの二重化・多重化というメタフィクション形式となっている。

このメタフィクションというのはその定義の振幅の大きさもあり、「小説の小説」一般と、その小説を書く意識を作中に展開する「この小説の小説」形式の区別が提唱された¹⁾。作品のなかでその作家の意識が語られる「小説の小説」形式が、昭和十年前後にはやりだし

孫 才 喜

た背景に、昭和初期に紹介されたジッドの『贗金づくり』があったことは周知のことである。『贗金づくり』では、登場人物である作家のエドゥワールが、「贗金づくり」という小説を書くこうとしており、そのための「日記」をつけるという形式になっている。石川淳の『佳人』（作品）昭和十年五月、中野重治の『小説の書けぬ小説家』（改造）昭和十一年一月、永井荷風の『溷東綺譚』（昭和十二年四月より『朝日新聞』夕刊に連載）など、いわば「小説の小説」が本格的に書かれるのはこのような刺激があつてのことである。当時の文学者たちに私小説など既存の小説を超えるものとして、「小説の小説」の方法は大いに注目されたのである。

ジッドの純粹小説、「小説の小説」が受容されるなか、それからヒントを得た太宰は、昭和八年、自作の『海』をもとにして、作中に異相の語りをもつ小説家、「僕」を登場させ、『道化の華』として

改作している。これを機にして次々と書かれた、『玩具』『猿面冠者』『ダス・ゲマイネ』『めくら草紙』などはいずれも、作中に作家の意識が語られる〔この〕小説の小説形式となっており、このような形式は太宰文学の後期作品にいたるまで、様々なバリエーションのなかであらわれている。

そのなかでもとくに注目されるのは、作中人物として作家、あるいは作家「太宰」を登場させ、おのれの創作に対する探求の様子をそのまま作品化している作品群である。すなわち、小説を書けない小説家の暗中模索や創作方法などの探求過程が語られたもので、このような作品をここでは「創作探求の小説」と呼ぶことにする。

なお、このような「創作探求の小説」の形式内容が、太宰文学に対する私小説的な読みの傾向をもたらした一因となっているのである。確かに「創作探求の小説」のなかの登場人物は作家のみならず、作家の「太宰」となっている場合もあって、それが作家太宰の自画像と見られがちであるが、もしそれを太宰の自画像としても、そもそもその自画像とは太宰の言葉によって作り出された作家像であって、生身の太宰治・津島修治ではない。逆にその背後には作家としての自画像を戦略的に作り出そうとした太宰が存在する。いや、太宰文学のある特質がそれを可能にしたのであろう。こうしてみると、太宰文学が当時日本の文学界で論争となっていた私小説を逆手にとってそれを方法化していることは明らかである。このような過程で

〔この〕小説の小説」、または「創作探求の小説」が生まれてきたのである。このような太宰の方法意識がよくあらわれている「創作探求の小説」は、太宰文学のなかでとくに『晩年』から昭和十六年の『新ハムレット』『風の便り』にかけて顕著にあらわれ、それ以後の作品ではほとんど姿を消しているのである。この時期は、太宰文学の従来の区分法によれば初期から中期の半ばに当たる。『道化の華』『狂言の神』『虚構の春』などの題にも示唆されているように、初期からはじまる作家太宰の虚構意識や創作方法などに対する探求が、昭和十六年頃まで旺盛に続いていたと考えることができ、このような観点からすると、初代との別離後、一年余の沈黙に入った昭和十二年、十三年の間を前期と中期の分岐点とするこれまでの時期区分に対する再考が求められるのである。

本稿ではおもに「創作探求の小説」群に見られる虚構意識、言葉意識、文学観などを論じて、太宰のそれとの関係をも考えてみたい。まず、太宰の初期作品『ロマネスク』『めくら草紙』『逆行』に多用されている「巧言令色」「嘘」という言説に注目する。これらは太宰の文学論と深く関わるもので、ものをうまく書けない作中人物の作家が、やがて「巧言令色」を考究し「嘘」を構築していく過程が作品内容となっている。太宰文学の核心に触れる要素を孕んでいる、このような表現の問題を太宰文学の虚構理念とする観点から、連歌、俳諧との関係のなかで分析する。

次に、太宰文学においてはじめて聖書の引用が見られる『HUMAN LOST』と、キリストと作家との関わりが最も濃密にあらわれている『二十世紀旗手』とを取り上げ、虚構や言葉に対する意識の形成に果たした聖書とキリストの意味を分析する。これまでに太宰文学の聖書との関係については多く論じられており、それには太宰の生活面に重点が置かれた傾向がある。太宰の聖書の恣意的な受容という視点のほか、作品内容とは無関係で「修飾語的用法」で使用されているとの見方もある。ところが太宰において聖書がもっとも重要な意味をなすのは、その創作上の問題にあり、それについてドイツ観念論を視野に入れて考察する。

そして最後に、『二十世紀旗手』における物語構造を分析し、作中人物の作家の語る二つのロマンスの正体を分析することで、キリストと作家との関係性や言葉への意識を明らかにしたい。

一 虚構理念としての「嘘」——『ロマネスク』・『めくら草紙』論

1

『晩年』収録作品のなかで、昭和八年の創作から作中に小説をうまく書けず苦しんだり、創作について探求する作家が登場しはじめ、「創作探求の小説」が多く書かれることになる。この「創作探求の小説」のなかでは作中人物の小説家によって「嘘」が戦略的に持ち

込まれ、「巧言令色」という言説も見られている。その「嘘」と創作との関係をテーマとしている作品としては、『逆行』『ロマネスク』『めくら草紙』などがあげられる。

『逆行』は「蝶蝶」・「盗賊」・「決闘」・「くろんぼ」の四部構成である。各々の作中人物としては老人の「作家」「日本一の小説家」を志している落第大学生の「われ」、高等学校の生徒の「私」、小学生の「少年」が設定されており、時間的に逆行するかたちになっている。作品の最初に位置する「蝶蝶」には「百篇にあまる小説」を書いた二十五歳にして、すでに老人になってしまった小説家の死の様子が詳細に語られている。「老人の永い生涯に於いて、嘘でなかったのは、生まれたことと、死んだことと、二つであつた。死ぬる間際まで嘘を吐いてゐた。」ということは、生と死の事実を除いて、すなわち人生そのものが「嘘」とされている。

ふつうの人間は臨終ちかくなると、おのれの両のてのひらをまじまじと眺めたり、近親の瞳をぼんやり見あげてゐるものであるが、この老人は、たいてい眼をつぶつてゐた。ぎゅつと固くつぶつてみたり、ゆるくあけて瞼をぶるぶるそよがせてみたり、おとなしくそんなことをしてゐるだけなのである。蝶蝶が見えるといふのであつた。青い蝶や、黒い蝶や、白い蝶や、黄色い蝶や、むらさきの蝶や、水色の蝶や、数千数万の蝶蝶がす

ぐ額のうへをいつばいにむれ飛んであるといふのであつた。わざとさういふのであつた。十里とほくは蝶の霞。百万の羽ばたきの音は、真昼のあぶの唸りに似てゐた。これは合戦をしてゐるのであらう。翼の粉末が、折れた脚が、眼玉が、触角が、長い舌が、降るやうに落ちる。

ここで「蝶蝶」とは、言葉の喩えである。後で詳述するが、『めくら草紙』において、創作に苦しんでいる作家の「私」は、「毎夜、毎夜、万朶の花のごとく、ひらひら私の肩間のあたりで舞ひ狂ふ、あの無量無数の言葉の洪水」のなかにおり、その言葉が「手も届かぬ遠くの空を飛んで居る水色の蝶」と喩えられている。これと同じく作家とされる「老人」が、臨終前まで「数千数万の蝶蝶がすぐ額のうちへをいつばいにむれ飛んでゐる」ことは、その氾濫する言葉のなかをさまよっていることである。「老人」は、言葉の制御ができず、それに押しつぶされており、彼の文学的方法を見出すことができずにいる。その「百篇」のなか「ついに一篇もうれなかつた」要因はここにある。二十五歳にして「老人」になり、死を迎えたのは、「方法としての『嘘』をもって日常的現実への反旗をひるがえしたことの贖罪として与えられた観念の『死』」ではなく、死ぬまでついにその独自の文学が確立されていないことの象徴として考えられる。「嘘」が下手で、作家として失敗に終わっている「老人」

とは対比的に、『ロマネスク』のなかの三郎は、「嘘」を見事に作り出すことで、芸術家として成り立つのである。

『ロマネスク』は、「仙術太郎」・「喧嘩次郎兵衛」・「嘘の三郎」の三部から成っている。まず「仙術太郎」では、不思議な才能をもち、変身術を体得した太郎が「天平時代の仏像」になり、「無我の境地」に入る。その次の「喧嘩次郎兵衛」における次郎は、「本来の意味の是々非々の態度を示さうとする」強い正義感の持ち主で、その正義を実現すべく、喧嘩の名人になる。最後の「嘘の三郎」の三郎は、「重苦しくてならぬ現実を少しでも涼しくしようとして嘘をつく」のであるが、やがてその嘘は「神に通じ、おのれがかうといつはるときにはすべて真実の黄金に化」する力をもつようになる。

作家の臨終からはじまり、少年期へ逆行しながら語られている『逆行』が、失敗した芸術家の死の物語であるのに対して、『ロマネスク』は太郎、次郎兵衛、三郎の三人の特技を合わせ、一人の芸術家になりえた物語である。『ロマネスク』では、「仙術太郎」「喧嘩次郎兵衛」までの局外の語り手の語り⁴が、「嘘の三郎」に至って、次第に作中人物の三郎の語りに反映する語りになっていき、その二つの語りは境界が曖昧なまま、混在しているのである。

この作品の語りに関しては、「嘘の三郎が語った物語という解釈の可能性⁵」があるとの指摘があり、この語り手が一人から二人になったことは、「〈読者〉が〈再読〉する際、冒頭から〈語り手〉の裏

に嘘の三郎が隠れていることを意識させる」ものといえよう。

私たちは芸術家だ。さういふ嘘を言つてしまつてから、いよいよ嘘に熱が加つて来たのであつた。私たち三人は兄弟だ。けふここで逢つたからには死ぬるとも離れるでない。いまにきつと私たちの天下が来るのだ。私は芸術家だ。仙術太郎氏の半生と喧嘩次郎兵衛氏の半生とそれから僭越ながら私の半生と三つの生き方の模範を世人に書いて送つてやらう。かまふものか。嘘の三郎の嘘の火焰はこのへんからその極点に達した。私たちは芸術家だ。王侯といへども恐れない。金銭もまたわれらに於いて木葉の如く軽い。

じっさい芸術家宣言をするのも三郎であるが、三郎の語りに「仙術太郎」「喧嘩次郎兵衛」の物語が収斂されていることから、この作品において三郎は太郎、次郎兵衛の二人の存在に覆い被さるほどの存在感をもつようになったのである。すなわち三郎の語りには「私」「私たち」が混用されており、太郎、次郎兵衛の各々の半生は、三郎の半生の一面にはかならず、その三人のありかたを合わせもったところに、芸術家としての三郎の存在があるのである。このような語りの構造の二重性や作品内容からすると、「三郎の私小説」とされる「人間万事嘘は誠」を書いた三郎が、この『ロマネスク』

をも書いていると考えられる。

嘘のない生活。その言葉からしてすでに嘘であつた。美きものを美しと言ひ、悪しきものを悪しといふ。それも嘘であつた。だいいち美きものを美しと言ひだす心に嘘があらう。

従来の固定観念の下で「美きもの」、「悪しきもの」の判定を行うことは、単なる踏襲に過ぎず、しばしば「私」の心の真実に反することになる。一般的に、固定観念になったものは常識となつて「真実Ⅱ（まこと）」と扱われていく。このような「真実Ⅱ（まこと）」は嘘であり、主観的視点から対象を捉えた、心象としての「嘘」こそが「真実Ⅱ（まこと）」であるといえる。このようなことは、後の『八十八夜』（昭和十四年八月）のなかでより明確に語られている。「八十八夜」において、通俗小説に行きつまつた作家の笠井さんは、信州諏訪への旅の途中、青年たちの文学に対する論議を聞き、これまでのおのれの文学的歩みを省みる。

すべての自然の風景を、理智に依つて遮断し、取捨し、いささかも、それに溺れることなく、謂はば「既成概念的」な情緒を、薔薇を、すみれを、虫の声を、風を、にやりと薄笑ひして敬遠し、もつぱら、「我は人なり、人間の事とし聞けば、善き

も悪しきも他所事とは思はれず、そぞろに我が心を躍らしむ。」とばかりに、人の心の奥底を、ただそれだけを相手に、鈍刀ながらも獅子奮迅した、

ここで、「我は人なり」とは人間性に対する深い洞察であり、主観でもって客観を志向することである。または「自然の風景」、対象物に対して「既成概念的」なものを排斥し、主観的な視点をもって内面化し、それを創作世界で表現することである。このような方法意識はその後の太宰文学においても底流しているといえよう。

「嘘の三郎」において、三郎の「嘘の花」は次第に著作のかたちで咲いていく。当時の江戸で流行っていた「洒落本」を書き、「思ひのほかに売れ」、また「人間万事嘘は誠」は傑作として認められる。嫌厭先生の物語である「人間万事嘘は誠」のなかで、嫌厭先生は、

「役者」、「大尽」、「高貴のひと」などの様々な道化を演じ続け、それらの「嘘」を、疑えない現実のように生きとおすのである。これが「三郎の私小説」とされていることから、嫌厭先生を三郎と見ることが出来る。三郎もまた「若先生」と呼ばれているが、芸術家宣言をすることで、三郎は「年わかい世のすねもの」として、「嘘」を生きていくことになるのである。ところで私小説が作家の実体験を語ったものだとすると、「人間万事嘘は誠」には、三郎自身の過去の体験が書かれていることになる。しかし、三郎がそれを書いた

のは二十二歳のときであるから、それは「三郎の私小説」のはずはない。それにもかかわらず、「人間万事嘘は誠」が「三郎の私小説」だとすれば、書き手の三郎がおのれの未来的事実を先取りして書いたことになるだろう。したがって「人間万事嘘は誠」のなかで、おのれの未来的ありようを書いて見せた三郎は、『ロマネスク』において、そのような未来を開いていく瞬間を語っているのである。

ところで、三郎はどのようにして芸術家となりえたのだろうか。三郎は幼時から嘘をつきはじめてその嘘の度合いは増していくばかりであった。そして様々な手紙の代筆をしたりするが、大評判であった。これは三郎が虚を作り出すのが上手であったためであるが、このような三郎の才能は最初から備わっていたものではなく、積み重ねによるものである。

次第次第に濃い嘘を吐いていつて、切磋琢磨され、やうやく真実の光を放つ。これは私ひとりの場合に限ったことではないやうだ。人間万事嘘は誠。ふとその言葉がいまはじめて皮膚にべつとりくつついて思ひ出され、苦笑した。ああ、これは滑稽の頂点である。

嘘は虚であり、その背後には想像が働いている。ここで「嘘」を「切磋琢磨」することは、虚の構築のための想像の力を極限化する

訓練を積んでいかなければならないのである。想像力が求められる点において、嘘と創作とは共通している。「切磋琢磨され」た「嘘」とは高度化した想像力に基づくもので、すなわち三郎が推敲を積み重ねたあぐく作り出した芸術ともいえよう。この「嘘」に関しては、「小説作法上の虚構」、または「単に荒唐無稽の象徴であるのみならず、それが意識的になされることによって、小説家の紡ぎ出す仮構世界（物語）そのものの暗喩に転じてゆく」ことが認められている。「嘘」は虚構であり、小説であることは明らかで、「嘘は誠」を言い換えれば「虚構（小説）は誠」、「誠は虚構（小説）になる」。

このように「誠」と「嘘」の相互変換が可能な仕組みは、俳諧における「風雅の誠」を連想させる。「誠」は「まこと」「実」「真」「信」などとも表記される。連歌、俳諧における「誠」について、西山宗因は、「実を偽にし、偽をまことにいひなすを、俳諧の本意と承置候」と述べている。これを受けて惟中は「故事・ものがたりをも、あらぬ事に引たがへて翻案すると、寓言のうそをつく」と、これふたつを本意とするべし^⑩。」と説いている。「誠」と「偽」は、相互変換が可能なもので、むしろ「偽」「嘘」の創出が談林俳諧の作意とされている。この「偽をまことに」は、三郎に見られる「嘘は誠」という虚構意識と一致しているのである。

じっさい太宰は早くから俳諧に関心を寄せていたことが見てとれる。高校時代、岡倉谷人の昭和三年に著した『評釈 其角の名句』

を愛読し、昭和六年頃には「朱麟堂と号して俳句に凝つ」（『東京八景』）て、自ら俳句を詠んでいる。昭和十年に書かれた断章、「老年」（『もの思ふ葦』所収）のなかには芭蕉への関心が示されており、なお「文章について」には、「誠」について次のように言及している。

文士といふからには、文に巧みなるところなくては、かなふまい。佳き文章とは、「情籠りて、詞舒び、心のままの誠を歌ひ出でたる」態のものを指していふ也。情籠りて云々は上田敏、若きころの文章である。

ここでは、「心のままの誠」の表出が、おのれの「佳き文章」の目標とされており、「誠」への高い関心が示されている。『HUMAN LOST』には芭蕉の句が引用されており、『女生徒』『バンドラの匣』『お伽草紙』などでは芭蕉の「かるみ」の世界の意識的な形象化が行われ、「かるみ」は太宰の中期文学のキーワードとなっている。また「天狗」（昭和十七年）には、『猿蓑』のなかの芭蕉、去来、凡兆らの句が鑑賞されている。ここで太宰は幸田博士のものやその他の『猿蓑』についての見解を踏まえながら太宰独自の読みを見せている。ところがその他のものとは「天狗」のなかでは明らかにされていないが、それは昭和十三年『俳句研究』に掲載

された岡崎義恵の「猿蓑鑑賞」であつたと推測される⁽¹²⁾。当時岡崎はすでに俳諧文芸に対する論評を多く発表しており、俳句に関心が高く自らも句作を試みていた太宰がそれらを読んでいたと思われる。なお「俳句は彼（＝太宰 筆者注）の芸術の中核に触れるもの⁽¹³⁾」とも指摘されており、太宰は俳諧の精神を受容しているといえよう。

芭蕉の俳諧精神をあらわす「風雅の誠」については、芭蕉の弟子土芳が「我師は誠なきものに誠を備へ、永く世の先達となる⁽¹⁴⁾」と述べており、「誠」が芭蕉俳諧の成立に重要な意義をもつことが受け取れる。このような芭蕉の「風雅の誠」の詩精神は『笈の小文』の冒頭にもよく示されている。

西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休が茶における、其貫道するものは一なり。しかも風雅におけるもの、造化にしたがひて四時を友とす。見る処花にあらずといふ事なし。おもふ所月にあらずといふ事なし。像花にあらざる時は夷狄にひとし。心花にあらざる時は鳥獸に類ス。夷狄を出、鳥獸を離れて、造化にしたがひ、造化にかへれとなり。⁽¹⁵⁾

ここでは和歌や連歌、絵、茶道、俳諧などには貫くもの、「風雅」があるとされている。「造化」にしたがい「四時」を友にして風雅

の道を追求し、その心を得たとき、見るものはすべて花である。現実の花を見て、心の花を見ることが出来ないのは「夷狄」に等しいのである。そして心の花、虚の花を見るためには私から離れて「造化」にしたがい「造化」にかえることである。ここに芭蕉の「風雅」の神髄、「風雅の誠」の意がある⁽¹⁶⁾。芭蕉は土芳の『あかさうし』においても「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ」と、私意を離れて対象物のなかに入り込み、我と物との一つになることを説いている。岡崎義恵は芭蕉を「日本詩歌に現れた象徴的要素の最大の所有者」と見なし、「芭蕉は風雅の道を以て生活を築き上げた。あるいは生命を以て俳諧の道を実践した。彼には生活と俳諧の道とは二つにして一つであつた⁽¹⁷⁾」とも述べている。芭蕉にとって「風雅の誠」は文芸理念にとどまることなく、彼の生活そのものに関わっていたのである。「風雅」と「誠」との総合である「風雅の誠」は、風流や文など優美的で芸術的な背景をもっているのが「風雅」である。これに対して「誠」というのは、真・実・善などと通ずるものであるが、芭蕉はこのような背反関係にあると思われる「風雅」と「誠」を統一して、風雅のなかに実を探り実を風雅に化しているのである⁽¹⁸⁾。

このような点から見ると、『ロマネスク』において、三郎が「嘘」の究極のところで生活し、それを語ることで芸術家として成り立ち、その中から「人間万事嘘は誠」を打ち出していることには「風雅の

「誠」との関わりを認めざるをえない。この延長線上に「嘘は誠、すなわち「嘘」（＝小説）にも「誠」があるもので、ここでは「嘘」が虚構理念に至っているものと考えられる。

昭和二十一年に発表された短編小説『嘘』には、「私」が旧友に聞かされた女の嘘について語っている。召集令状をもらった夫が警察の留置場から脱走し、女の家で潜伏しているのだが、女は夫の行方を訊く警察署長にその事実を隠してごまかすのである。ここでの嘘は、日常的な嘘の領域を出ていないもので、『ロマネスク』、『めくら草紙』などに見られる「嘘」とは明らかに異なるものである。

2

『めくら草紙』は『晩年』収録の全十五作品のなかで最後を締めくくるもので、『晩年』の諸作品との執筆時期がおよそ一年以上かけ離れており、これ以後の太宰文学の新たな展開がうかがえる要素をもっている。この作品は小説をうまく書けずにいる作家、「私」の苦悩と模索、その日常生活の様子を作品化している点で「創作探求の小説」といえる。この『めくら草紙』の構成は、作家の「私」がマツ子に口述筆記させる部分と、直接に「私」が筆をとって書いた部分とで成っていると思われる。太宰文学には講演内容の速記形式や、口述筆記などと肉筆、つまり作者と見られる語り手の語りとの混合した形式が多いが、『めくら草紙』においては口述筆記と作家

の肉筆との繋ぎ合わせによる段差を置くことで、作品内容への働きよりは作品形式におけるテキストの平面性を多少とも解消することができているといえよう。その作品内容を見るため、作品の冒頭から入ってみよう。

太古のすがた、そのままの蒼空。みんなも、この蒼空にだまされぬがいい。これほど人間に酷薄なすがたがないのだ。おまへは、私に一箇の銅貨をさへ与へたことがなかった。おれは死ぬるともおまへを拜まぬ。歯をみがき、洗顔し、そのつぎに縁側の藤椅子に寝て、家人の洗濯の様をだまつて見てゐた。盥の水が、庭のくろ土にこぼれ、流れる。音もなく這ひ流れるのだ。水至りて渠成る。このやうな小説があつたなら、千年万年たつても、生きて居る。人工の極致と私は呼ぶ。

「蒼空」については、「強く大きな自然、さらに外界の象徴^⑧」という見解が見られるものの、その象徴の具体的な内容は示されていない。これにたいして川崎和啓は次のように述べている。

「太古のすがた、そのままの蒼空」とは〈自然〉、もしくは〈自然の美〉を意味しており、「人工の極致」の対極にあるものである。それに「だまされ」るなどは、自分の文学から〈自

然」を排除せよということであり、ひいては、〈自然〉ないしは〈自然描写〉に基礎を置く日本の伝統的な文学的感性と文学的方法を拒否せよということであって、目指すべきはあくまでも「人工の極致」であると信じられている。「死ぬるともおまへを拝まぬ」とは、そのような伝統文学に対する決別の辞であり、〈自然の美〉はすでに「一箇の銅貨」にすら値しないと判断されている。²⁹

このなかの「蒼空」を、氏が日本の伝統文学と直結させているのはやや飛躍的な思いがする。というのも、文学における自然描写、あるいは文学のなかの自然は、作者によって精神化された自然で、いわゆる「人工的自然」とも呼べるものである。したがって文学のなかの自然が、「人工的自然」の一部分であるとすれば、それを極めたのが「人工の極致」たるものにほかならないのである。

「太古のすがた」、「蒼空」は文学以前の自然、世界であり、それにはそもそも美醜などありはしない。「そのままの蒼空」とは、書くこととする対象を握めず、なんとも書くことができない「私」の置かれている状態を暗示している。その「蒼空」は稲妻も雷も雨もなく、何らの変化もないことで、始終「酷薄なすがた」を保っている。表現しようとする対象に対して、依然として混沌たる状態にいる「私」には、文学的閃きのようなものがない。その「蒼空」からも

ヒントたるもの（「銅貨」）を与えてはくれない。ゆえに「酷薄」としか感じられず、その対象に対して「おれは死ぬるともおまへを拝まぬ。」と、怨言を漏らしているのである。

「家人」の洗濯の風景を見つめていた「私」は、「盥の水」から「水至りて渠成る」を連想し、「水至りて渠成る」のような「小説」を書こうとしている。「水至りて渠成る」のなかの「渠」とは、引水のため、人工的に掘った溝である。その「渠」に水が流れ込んだとき、人工の技である「渠」にはまるで自然の川のようなリアリティが生まれてくるのである。この「渠」という人工が、「私」にとっては小説という人工である。すなわち、作り出される小説はその虚構性を極めることによって、リアリティが生まれ、生き生きとした世界になる。「私」の書きたいものの、「当然の存在」の如き「自然」とはこのような世界、あるいは小説である。

『春の盗賊』（昭和十五年一月）のなかの「人為の極度」にも、何かしら神意が舞ひ下るやうな気がしないか。」という言葉に見られるように、人工の痕跡がほとんど見られない天衣無縫の世界には、やがて「神意」が入る。この「神意」とは、「人為の極度」、「人工の極致」によって可能になる境地なのである。『めくら草紙』のなかの「私」も、「人工の極致」を目指して文学的修練を積み重ねていく。

私は、枕草紙の、ペエジを繰る。「心ときめきするもの。」

——雀のこがひ。児あそばする所の前わたりたる。よき薫き物たきて一人臥したる。唐の鏡の少しくらき見いでたる。云々。」私、自分の言葉を織つてみる。「目にはおぼろ、耳にもさだかならず、掌中に掬すれども、いつとはなしに指股のあひだよりこぼれ失せる様の、誰にも知らぬ秘めに秘めたる、むなしきもの。」

これは『枕草紙』の二十六段、「心ときめきするもの」からの引用で、閑暇で優雅な生活が描かれている。それに対して「私」は貴族の子であるにもかかわらず、「借錢」もあり、「ましろき女の裸身」の傍にいても、喜びを感じられない。これを「私」の実生活の倦怠、厭世的気分として読みとることもできるが、じつは「私」が創作の取り組みに夢中になっていることからの反動とも考えられる。「蒼空」に暗示されているように、小説を書けず、暗中模索の状態にある「私」は、「目にはおぼろ、耳にもさだかならず、掌中に掬すれども、いつとはなしに指股のあひだよりこぼれ失せる様」に喩えられている。このように「おぼろ」な様子は、作品の題名の「めくら」と呼応している。『めくら草紙』は『枕草紙』に因んだもので、それが諧謔的にパロディ化されている。作品のエピグラフの「なんにも書くな。なんにも読むな。なんにも思ふな。ただ、生きて在れ!」は、自暴自棄の言葉のようであるが、創作に暗中模索し

ている「私」に向けての逆説的な語りである。いずれもおのれの文学に対して「めくら」状態にいる「私」の苦悩の叫びであり、その背後にはおのれの文学への真摯な態度が見受けられるのである。

小説を書けなくて死ぬほど苦しんでいる「私」に、隣家の娘のマツ子から「あなたは尊いお人だ。死んではいけません。」というメモが寄せられる。それ以来、マツ子は「私」の家に通い、「私」の口述を筆記するようになる。「ああ、それで何枚になった? (私はお隣のマツ子といふことし十六になる娘に、私の独白を筆記させていたのである。)」からは、「私」の筆で書き出すところとして見ることができよう。マツ子から「五枚の原稿用紙を受け取り」、「たつた五枚か、とげつそりし」た。この「五枚」の段階で「私」は躓いており、しばらく進めることができないでいる。このような閉塞的な状態を破つたのは、躓いている作家「私」をそのまま語ることである。つまり、口述筆記された原稿の誤字脱字などを修正し、その続きを「私」が直接に書いていくということを知らせている。そしてその内容とはマツ子に纏わる話であり、「私」のものが書けないことへの苦しみである。マツ子のことを書いてみたり、「煮えたぎつてゐる鉄びんを家人のはうにむけて投げつけた」りすることから、「私」の苦しさがうかがわれるのである。そしてものが書けないことを語るのとは、そのような「私」と対面する作業であり、その過程で「私」の問題や方法が自ずと見えてきたと考えられる。

夜になって、一人残された「私」は、枕元に原稿用紙と鉛筆を用意し、インスピレーションの閃きを待つ。しかし状況は進展するどころか、逆にその言葉の世界に吸い込まれていく。

毎夜、毎夜、万葉の花のごとく、ひらひら私の眉間のあたりで舞ひ狂ふ、あの無量無数の言葉の洪水が、今宵は、また、なんとしたことか、雪のまつたく降りやんでしまった空のやうに、ただ、からつとしてゐて、私ひとりのこされ、いつそ石になりたいくらゐの羞恥の念でいたづらに転転してゐる。手も届かぬ遠くの空を飛んで居る水色の蝶を捕虫網で、やつとおさへて、二つ三つ、それはむなししい言葉であるのがわかつてゐながら、とにかく、擱んだ。

ここで言葉は花や蝶に喩えられているが、これと同じ比喩的表現は、すでに『逆行』において見られる。この「無量無数の言葉」は、『逆行』の「老人」の臨終時に見える「数千数万の蝶蝶」と違うものではない。今までの「私」は「無量無数の言葉の洪水」のなかで溺れていた。作家とは言葉を巧みに使うことで、自らの想像の世界を構築していかねばならない。作家として想像による言葉の操作を目論んでいる「私」が、かえてその言葉に支配されてしまうという悲劇が起こっている。言葉を内面化し得ない「私」は、「言葉の

洪水」に呑み込まれ、言葉に翻弄されつづけてきたのである。ところで、今晚、「雪」のように降りかかった言葉がやみ、そのような言葉さえも消えてしまったことは、作家の「私」にとって「羞恥」である。「二つ三つ」の「むなししい言葉」しか捉えないことは、五枚の原稿しか書けなかった昼間の出来事と連続性をもっている。しかし言葉が姿を消すことは、「私」の文学的危機が最終的局面に入ったことと考えられる。夢のなかで、「私」がダンテとボオドレールといった世界的文豪と一直線上にあることには、危機からの脱却と同時に「私」の文学的抱負の高さが暗示されている。

「扇型の花壇」とは独自の創造性に欠き、既成の型をとったものである。その「扇型の花壇」を見て、草木の名をあげながら、その草木のすがたを描写しないのは、既成の因習的表現への拒否として読みとれる。結末の「さらば、行け！」は、ものが書けなく、言葉に悩まされた状態との決別の宣言である。また、「この水や、君の器にしたがふだらう。」のなかの「水」は、前出の「言葉の洪水」と呼応しており、言葉、文学を指している。この「君」とは自己仮構の言葉で、「私」自身を指しており、「水」が「私」の「器にしたがふ」には、言葉の制御に対する「私」の自信やその可能性が示されている。

否とよ、扇型、われに何かせむ。マツ子も要らぬ。私は、こ

の小説を当然の存在にまで漕ぎつけるため、泣いたのだ。私は、死ぬるとも、巧言令色であらねばならぬ。鉄の原則。

いま、読者と別れるに当たり、この十八枚の小説に於いて十指にあまる自然の草木の名称を挙げながら、私、それらの姿態について、心にもなきふやけた描写を一行、否、一句だにしなかつたことを、高い誇りを以つて言ひ得る。さらば、行け！「この水や、君の器にしたがふだらう。」

ここで注目されるのは、「巧言令色」が「鉄の原則」とされている点である。中村明は「そういうふうにかくところこの作家の本質があると見るべき」と提起し、井口時男は「二人称に媚びる『巧言令色』の言葉」として、日常語のレベルで捉え、この言葉に「自意識の解体のすさまじさを実演している」「太宰治の『頽廢』の自覚」の極まりを見ている。

しかし、この「巧言令色」は太宰文学における表現の方法、創作法として考えられる。元来巧言令色とは言葉を飾り、顔色を和らげて相手をとろくろくこと、『論語』の「学而」に典拠する。原文「子曰、巧言令色、鮮矣仁」において、仁徳のある人は巧言令色をしないとされている。「巧言令色」は「嘘」の表現法の一つとして、太宰が意識的に用いたものである。「太宰治は平常『巧言令色』ただこれだけ」などと、私に言っていたが、彼ほど、言行一致の

人を、私は知らない」と証言している友人の檀一雄によると、日常会話で使われていた太宰の言葉の多くは、「彼の文学の中に、転化されていた」。これは、日常生活において太宰はユーモラスで機知に富んだ言葉をよく使い、それを練り上げて創作に生かしたことになる。ところがその逆のこと、すなわち自らの創作を通して生まれた言葉が、太宰の日常で使われていたとも考えられる。

また『論語』には、「巧言令色」の裏返しとして、「剛毅木訥近仁」と説かれている。剛直で寡黙なものは仁徳に近いとされており、「仁」に反する「巧言令色」は、むしろ「嘘」の構築に役立つものと思われる。太宰文学においては、「巧言令色」が「嘘」の創造へと肯定的に逆転されているのである。『めくら草紙』の執筆の翌年に書かれた『創生記』は、「太宰の生涯を通じての文学への考えが随所に語られている文学論」と見なされている。このなかには、「そのころのおれは、巧言令色の徳を信じてゐた」とあり、『論語』の意に反して、「巧言令色」が「徳」とされており、「巧言令色」に対して非常に意識的であったことは確かである。

『めくら草紙』において、「巧言令色」は「言葉の洪水」を退治する、いわば治「水」の対策として考案されている。虚構の創出において言葉を巧みに操る「巧言令色」は、リアリティを保証する有効な方法となりうる。したがって作者たる「私は、死ぬるとも、巧言令色であらねばならぬ」のである。この「鉄の原則」は「私」の文

学への信念と意志の強さを物語っている。昭和十年頃、太宰は「巧言令色」を創作法として強く意識しているようで、同年の「ふたたび書簡のこと」(『もの思ふ葦(その二)』)のなかには、次の言葉が記されている。

僕の芸術は、おもちゃの持つ美しさと寸分異るところがないといふことを。あの、でんでん太鼓の美しさと。(一行あけて)ほととぎす、いまはのきはの一声は、「死ぬるとも、巧言令色であれ！」

この「巧言令色」は虚構の創作法の一つとして、次第に太宰文学に生かされ、熟練されていくのである。この後に見られる「あざむけ」も、「巧言令色」に通じるものである。『二十世紀旗手』(昭和十二年一月)では、「ああ、あざむけ、あざむけ。ひとたびあざむけば、君、死ぬるとも告白、さんげしてはいけない。」「あざむけ、あざむけ、巧みにあざむけ、神より上手にあざむけ、あざむけ。」と堅い誓いを語っている。これに対しては、「癩癩の発作に似た表現」と呼ばれているが、じつはこれは「巧言令色」のあらわれと見るべきである。ここで、「巧みに」あざむいて、「狡智の極致」を極めようとする努力が絶体絶命の秘密とされているのは、それが作家の「私」の創作の秘密であるからであらう。「巧言令色」と「あ

ざむけ」は、ともに日常においては好ましくない虚、嘘であるが、これには想像力が要されることにおいて創作と共通点をもつ。「死ぬるとも、巧言令色であれ！」とは、徹底的に想像的であれ！ということである。豊かな想像力に基づいた言葉の使用による虚構世界の構築こそが、「巧みにあざむく」ことなのである。このようにして「巧言令色」や「あざむけ」は、小説が書けず苦悩している作家「私」の強力な創作方法となるのである。

これらの作品のなかに登場する、創作に躓いている作家から、当時の作家太宰の創作上の模索との重層化を読みとることも可能である。創作活動の初期、ジッドの作品に接して喜んだ太宰が、次々と自らの作品を「(この)小説の小説」の形式に改作していったことから推察できる。何よりも「(この)小説の小説」のもつ形式内容が、当時作家太宰の創作上の問題を直截に露呈することができたからであらう。またそれは当時文壇において敬遠されていた私小説を方法化し、それを超える、新たな可能性も内包していたのである。したがってこの「創作探求の小説」は、太宰の創作探求の物語にもなる。そして今まで見てきたように、「嘘」は芸術的次元まで高度化した虚構理念とされ、「巧言令色」、「あざむけ」はその「嘘」の創出方法として実践的意味合いがもたれていることがわかる。

二 方法としての聖書——『HUMAN LOST』論

1

『HUMAN LOST』（昭和十二年十月）は、作家太宰の武蔵野病院入院の実経験が重要なモチーフとなっているのは周知の事実であるが、それがこの作品の虚構性を否定することにはならない。これはバビナール中毒によって「昭和十一年十月十三日より、ひとつき間」、「気ちがひ病院」に入院させられた「太宰」という作家、「私」の書いた日記の形式になっている。この作品については、「絶望と孤独↓のしり↓敗北↓折りと一直線に構成され完結したこの作品は、神の権威を借りて、絶望からの復活という制度を手にする物語」という評価がある。また、日常性が欠如しているものの、「言語芸術の可能性を探索する極めて意識的・方法的な小説」という見解もあり、まず作家としての再出発、小説への新たな可能性といったテーマが読みとれる、完成された作品という見方が定着しつつある。

一方『HUMAN LOST』には聖書、キリストに関する言説が多く見られるが、注目に値するのは太宰文学においてこの作品ではじめて聖書が引用されたことである。つまり精神病院入院とともに太宰の聖書との出会いが、この作品成立に重要な意味をもつと思われる。この以前、太宰は昭和十年のエッセー「難解」（「もの思ふ草」）

において聖書に触れてはいるものの、作品において引用されるのは『HUMAN LOST』からなるのである。太宰文学と聖書との関連性についてはこれまで多く論じられてきた。太宰の聖書の受容は、おおむね律法的、福音的という二つの見方に分けられているが、太宰が聖書を自己認識のため恣意的に受け取ったとする見解もある。^①

しかしその恣意的という内容については必ずしも明確にされているとはいえない。太宰が聖書を通して何を学び、どのように太宰文学の糧とされているのかを考えると、『HUMAN LOST』と『二十世紀旗手』は非常に重要である。まず太宰にとって、聖書が文学の基準と掲げられ、最良の文学の教科書とされていたことは、「聖書一卷によりて、日本の文学史は、かつてなき程の鮮明さをもて、はつきりと二分されてゐる。」（『HUMAN LOST』）からうかがうことができる。太宰は昭和十年八月頃より『聖書知識』を読み、その後十年間にわたって『聖書知識』を愛読していた。内村鑑三の弟子、塚本虎二によって編集された『聖書知識』が、聖書の研究と無教会主義の伝道を目的とした雑誌であったことは、太宰の聖書受容において重要である。『聖書知識』のほか、さらに太宰が多く読んでいたのは内村鑑三の著作であるが、昭和十一年、武蔵野病院への入院直前に書いたエッセー「Confiteor」のなかでは、「内村鑑三の随筆集だけは、一週間くらゐ「私」の枕もとから消えずにゐた」（「碧眼托鉢」）と自ら述べている。聖書に対して、わりあい自由な

解釈が容認されている、これらの書物と接したことが、太宰に純粋な信仰者のな立場というより、文学者の視点で聖書の文学的滋養を吸収することを可能にしたと考えられる。

『HUMAN LOST』の作中作家である「私」は、聖書の文学的側面を強く意識し、おのれの文学的営為と聖書の世界とを照らし合わせることで、自らの文学の道を切り開こうとしている。この作品には聖書の言葉が多く引用されており、太宰文学と聖書との関わりをもつ重要な作品である。じっさいに、太宰が入院中、担当医師の中野嘉一に聖書の購読の許可を求めていることが確認されている。

太宰のキリスト教への接し方は、純粹に信仰者の立場からのものではないが、太宰は「真剣に、聖書を自分自身の生き方と重ね合わせながら聖書を読んだ」と野原一夫は述べている。また「キリストとの同一化による慰め及びキリストに生の指針を見出していた」という指摘も見られる。しかし、太宰がキリストにおのれの生き方を模しようとしたのは明らかであるが、より重要なのは、生き方だけでなく、文学の方法として捉えられていたことである。

『HUMAN LOST』の二十九日の日記には、「十字架のキリスト、天を仰いでゐなかつた。たしかに。地に満つるの子のむれを、うらめしさうに、見おろしてゐた。」と記されている。「天」、すなわち神を見上げず、地上の群衆を恨むような視線で見ているキリストの姿の発見は注目される。聖書のマタイ伝によると、「わが神、わが

神。どうして私をお見捨てになつたのですか。」とあり、これは十字架のキリストが天に向かって叫んだ言葉である。キリストが「うらめしさうに」群衆を見ていたことには、入院中の「私」の怨恨といった心情が反映されている。同時にこれには、神の子としてのキリストより、「人の子」としてのキリストの姿を見出している「私」の視点がうかがわれる。「たしかに。」とは、読点ではなく句点が打たれ、感嘆に近い文になっており、その発見や認識が強調されている。このような傾向は「キリストの^{じようじよう}嬌々の権威」、「キリストの卑屈」へと続き、キリストに対する認識が「私」の文学的営みを導いていく。

私は、「おめん！」のかけごゑのみ盛大の、里見、島崎などの姓名によりて代表せられる老作家たちの剣術専制的硬直を避けた。キリストの卑屈を得たく修業した。

ここでは当時、文壇の権威的な作家の威圧に対する批判的な態度が示され、それに対抗するかたちで、「キリストの卑屈」が持ち出されている。「人の子」としてのキリストの姿に、作家として不遇の状況に置かれた「私」を託すことで、キリストから積極的に学ぼうとしている。この「卑屈」とは、「キリストの自我の無い謙遜と柔軟さ、内包された権威」と見なされているが、これにはキリスト

に学ぶだけでなく、聖書を文学として捉える傾向を見ることができ
る。

次に見られるように、文壇からも周囲や妻からも不遇な目に遭わ
されたわが身の不幸と苦悩と、さらに精神病院への入院の「恥」を
乗り越えるための「私たちのあがきこそ」が、「光の子」たらしめ
るものである。ここで「私たち」「われら」という複数人称が使わ
れ、「われこそ、光の子に、なり得る」という。これには、知人
たちによって強制入院させられた「私」と、弟子によって売られた
キリストとを同格化する視点があり、「私」はキリストとの同格化
により、自らを高めていこうとする。

「苦しくとも、少し我慢しなさい。悪いやうには、しないか
ら。」四十歳の人の言葉。母よ、兄よ。私たちこそ、私たちの
あがきこそ、まこと、いつはらざる「我慢下さい。悪いやうに
はしないから。」の切々、無言の愛情より発してゐること、知
らなければいけない。一時の恥を、しので下さい。十度の恥
を、しので下さい。もう、三年のいのち、保つてゐて下さい。
われらこそ、光の子に、なり得る、しかも、すべて、あなたへ
の愛のため。

さらに注目されるのは、「マタイ伝二十八章、読み終へるのに、

三年かかった。マルコ、ルカ、ヨハネ、ああ、ヨハネ伝の翼を得る
のは、いつの日か。」という言葉である。これは太宰文学と聖書と
の関わりのなかでよく引用される部分であるが、これまで論者の多
くが注目してきたのは最初の文だけである。それは「三年」という
時間の長さとともに、太宰の全作品に見られる聖書引用のなかで
「マタイ伝」からの引用頻度が一番高いことに起因しているよう
である。しかしそれだけでは内容の重要性を保証するのに充分とはい
いがたいだろう。作品全体から見て、より大きな意味合いをもつて
いるのは、その次の文のように思われる。三年もの時間をかけた聖
書読みから、「私」が獲得したものとは何であるか。それは明確に
語られているように「マタイ」「マルコ、ルカ」でもなく、「ヨハ
ネ」にあったのである。だから「私」がせつに求めているのは、
「ヨハネ伝の翼」であったのである。ところでそれを求める行為は、
その「翼」の発見と通ずること、少なくとも「私」がすでに「ヨ
ハネ伝」の秘密に気付きはじめた証なのである。これに加えて、太
宰文学においてはじめて見られる聖書引用がヨハネ伝からのもので
あり、しかもそこから言葉と神、あるいは言葉と文学との関係性を
見出している点は興味深い。ここで、『HUMAN LOST』より一
年ほど前に書かれたエッセー「難解」の全文をあげてみる。

「太初に言あり。言は神と偕にあり。言は神なりき。この言は

太初に神とともに在り。万の物これに由りて成り、成りたる物に一つとして之によらで成りたるはなし。之に生命あり。この生命は人の光なりき。光は暗黒に照る。而して暗黒は之を悟らざりき。云々。」私はこの文章を、この想念を、難解だと思つた。はうばうへもつて廻つてきわぎたてたのである。

けれども、あるときふつと角度をかへて考へてみたら、なんだ、これはまことに平凡なことを述べてゐるにすぎないのである。それから私はかう考へた。文学に於いて、「難解」はあり得ない。「難解」は「自然」のなかだけあるのだ。文学といふものは、その難解な自然を、おのおの自己流の角度から、すばつと斬つ（たふりをし）て、その斬り口のあざやかさを誇ることに潜んで在るのではないのか。

ここにはヨハネ伝の一章一節から五節までが引用されている。この同じ聖句の引用は太宰文学のなかで、『I can speak』（昭和十四年）と、『新ハムレット』（昭和十六年）にも見られており、いずれも太宰の文学観との関わりをもっている。これらについては、のちの『二十世紀旗手』論のなかで詳述することにする。「言は神と偕にあり。言は神なりき。」には、言語のもつ威力が限りなく拡大されうることが秘められている。言葉で紡ぎ出される文学もまた、それらの言葉のもつ力によって新しい世界が生まれてくる。このよう

な新しい世界、文学は新たな「自然」を孕むものであり、『めくら草紙』における「私」が「人工の極致」と呼んだものである。ここでは聖書が文学と見なされているのである。

内村鑑三の随筆集に対して、「これは、『自然。』と同じくらゐに、おそろしき本である。」（Confiteor「碧眼托鉢」）という太宰の感想が見られており、ここでは人類の英知が集約されている書物を「自然」と見る傾向がある。ところで、これに対して「太宰にとって自然はおそろしいものであり、太宰はそのおそろしい自然と対決しようとしているようでもある」と、「自然」を自然（nature）とする解釈がある。このような見解は文化、文学などの精神界における「自然」と、自然界における自然（nature）との混同から来ているようである。このような混同が、前述したように『めくら草紙』の「蒼空」をめぐるでも見られるが、この「蒼空」はここでの「自然」にちかいものといえよう。

太宰はヘーゲルをはじめ、ドイツ観念論を愛読している。すでに『創生記』のなかには、「カッテ私ハ、愛ノ哲人、ヘーゲルノ子デアッタ。哲学ハ、知ヘノ愛デハナクテ、真実ノ知トシテ成立セシムベキ様ノ体系知デアル、ヘーゲル先生ノコノ言葉、一学兄ニ教ヘラレタ。的言ヒアテルヨリハ、ワガ思念開陳ノ体系、筋ミチ立チテ在リ、アラハナル矛盾モナシ、」と記されており、また「私は、人の世の諸現象の把握については、ヘーゲル先生を支持する。」（「こはい顔

して「創作余談」と明言している。太宰が東京帝大仏文科の入学で上京したのは昭和五年で、その後はコミニズムの活動や読書、創作、俳諧運座のことで、大学講義にはほとんど出席しない生活が続くのである。ところがこの翌年の昭和六年はちょうどヘーゲル百年忌でもあって、その年の前後にかけてヘーゲルの著作の翻訳やその概説の出版が多くなり、哲学雑誌の『理想』、『思想』、『哲学雑誌』などではヘーゲル特集が編まれるなど、ヘーゲルが大きく取り上げられていた。このようなヘーゲル復興の雰囲気は、上京したばかりの太宰においてとても刺激的であつたろう。ドイツ観念論において、自然は可視的精神で、精神は不可視的自然であつて、自然と精神とは断絶しているのではない⁽⁴⁷⁾。また「自然こそが人工的な状態にある今日においてもなお、詩的精神に力を与えるもの⁽⁴⁸⁾」として、自然と精神とは照応関係にあるのである。ヘーゲルにおいても精神は自然に対して絶対的優越性をもつものの、両者は対立的なものではない。精神のなかには自然が一契機として含まれているのである。ヘーゲルなどのドイツ観念論の影響を受けたと思われる太宰にとって、精神界のもの、聖書、文学などを不可視的「自然」として捉えることは、けつして難しいことではないのである。太宰において、このような自然と精神とが連続的で照応関係におかれるドイツ観念論やヘーゲルの歴史的象徴と、私意を離れて実、自然に没入することとで虚、文学を見出す芭蕉の象徴的自然とはさほど対立するもので

はなかったはずである。

「難解」と同じく昭和十年に書かれたエッセーのなかで、太宰は「その一。ただ、世の中への目目をむけよ。自然の風景に感溺して居る私の姿を、自覚したときには、『われ老憊したり。』と素直に、敗北の告白をこそせよ。」(『葦の自戒』『もの思ふ葦』(その二))と、堅い自戒のことを述べている。ここには、自然ではなく「自然」に集中しようとする太宰の姿勢が見られる。ヘーゲルの美学において、芸術美が特別に強調される一方、自然美のほうは軽視されていることは周知の事実である。自然描写の少ない点が太宰の文学の一特徴とされている所以を、このような太宰の自然観、文学観に見出すこともできよう。

「文学といふものは、その難解な自然を、おのおの自己流の角度から、すばつと斬つ(たふりをし)て、その斬り口のあざやかさを誇る」という太宰の文学に対する定義は、従来の文学概念と異なっている。太宰において文学とは、既成の文学、文化を再認識し、その不可視的自然の上で新たに創り出していくものである。ここで太宰は言葉によって表現されてきた世界、すなわち「自然」を独自の視点で切り取り、再創造(reconstruction)していくことを、おのれの文学としていっているのである。したがって対象を写實的に描写することは意味を持たず、主観的な感受を正確にあらわす表現が重視される。このような観点は、のちに『富嶽百景』(『文体』昭和十四年

二、三月)の「単一表現」の世界へ展開されているのである。『HUMAN LOST』の二十七日の日記には、次のような文学観が示されている。

リアル最後のたのみの綱は、記録と、統計と、しかも、科学的なる臨牀的、解剖学的、それ等である。けれども、いま、記録も統計も、すでに官僚的な一技術に成り失せ、科学、医学は、すでに婦人雑誌ふうの常識に墮し、小市民は、何々開業医のえらさを知つても、野口英世の苦勞を知らぬ。いはんや、解剖学の不確実など、寝耳に水であらう。天然なる嚴肅の現実の認識は、二・二六事件の前夜にて終局、いまは、認識のいはば再認識、表現の時期である。叫びの朝である。開花の、その一瞬まへである。

太宰は「リアル」の定義を問い、「いまの若き世代、いまだにリアル、リアル、と穴てんてんの青き表現の羅紗かぶせたる机にしがみつき、すがりつき、にかはづけされて在る状態の『不正。』に気づくべき筈」と、既存のリアルの概念を否定している。科学的なるもの、可視的なものの不確実さを察知している太宰は、不可視的なもの、精神界のもの、心の真実を、本当の「リアル」としているのである。

この「認識」の対象とは既存の文学、文化を指しており、それを「再認識」することで可能になる、新しい「表現」こそが、「私」の求めているものである。太宰はおのれの文学を、再構築される文化の一部分として位置づけている。この後、『女の決闘』、『新ハムレット』、『右大臣実朝』など、既存の作品を主観的視点で語り直すというパロディの作品が増えてくることも、このような文学観のあらわれといえよう。

『女の決闘』(『月刊文章』昭和十四、十五年)は、森鷗外訳のドイツ作家の同題の作品をパロディ化したものである。「私」のDANAIがおのれのパロディの方法を説明しながら、同時に作品を語り直して見せる試みである。そのなかで、「廿世紀の写実とは、あるいは概念の肉化にあ」って、「私のその愚かな思念の実証を、読者にお目にかけたかったが為」と、「私」は創作の動機を語っている。二十世紀芸術家の「私」においては、十九世紀的なリアリズム文学の世界は、すでに崩壊され、リアリズムの概念内容自体が変容、または転換されていくのである。

この「女の決闘」といふ小説も、全く別な廿世紀の生々しさが出るのではないかと思ひ、実に大まかな通俗の言葉ばかり大胆に採用して書いてみたわけでありす。廿世紀の写実とは、あるいは概念の肉化にあるのかも知れませんし、一概に、甘い

大げさな形容詞を排斥するのも当たるまいと思ひます。人は借金で自殺することもあれば、また概念の無形の恐怖から自殺することだつてあるのです。

ここでは「概念の肉化」が新しい文学とされているが、この「概念」とは精神ともいえよう。ある事物やそれをあらわす言葉のもつ一般的な意味内容を指す概念が、ヘーゲルにおいては物の本質、精神とも通ずるもので、その概念と対象との一致が絶対知、真理とされている。このような「概念」、精神の表現に太宰の試みがあり、これこそが太宰文学において「リアル」であり、真理であつたのではなからうか。すなわち、目指すべきは太宰自身の精神的な現実と表現との一致であつて、既存の小説形式が破られたのもそのための自然な成り行きなのである。「小説の小説」とくに「創作探求の小説」のなかに見られるような小説形式の破壊、または様々な小説形式の試みが太宰文学の一特徴になっているのを、このような脈絡から理解することができる。ヘーゲルの世界観の要素をもち、しかもキリスト教の文化圏の外側にいる太宰にとって、聖書を既存の文化として捉えたことは容易なことであつたろう。それによって聖書、キリストは世界でもっとも偉大でかつ影響力のある文化として、新たな文化の構築、すなわち太宰文学の創出の滋養分とされているのである。

2

日記の最初の部分、十三日から十七日までの間のことは、「十五日。かくまで深き、」を除いて、「なし」と記されており、精神病院への入院のショックを隠せない「私」の孤独、絶望、落胆の様子がうかがわれる。これは十九日の日記、「三日間、歯ぎしりして泣いてばかり」によつてはじめて語られている。十八日には、「ものかいて扇ひき裂くなごり哉」、「ふたみにわかれ」と記されている。これは芭蕉の『おくのほそ道』からの引用で、「ふたみにわかれ」は、「蛤のふたみにわかれ行く秋ぞ」から切り取つたものである。芭蕉のこの二つの句はいずれも惜別の情を詠んだものであるが、この作品ではその別れの情の度合いがより強く、引き裂かれた「私」の心は強烈なものとなっている。

そして十九日になると、「神聖の机」で、「権威の表現に努めよ」と、「私」は姿勢をあらためるが、依然ものを書くのに容易な状態ではない。「私」は「花」を求めて芸術的世界に没入しようとしているが、妻をはじめとする周囲の人々からは理解されない。二十三日の日記のなかには次のように記されている。

人、おのおの天職あり。十坪の庭にトマトを植ゑ、ちくわを食ひて、洗濯に専念するも、これ天職、われとわがはらわたを

破り、わが袖、炎々の焰あげつつあるも、あれは嵐にさからつて、王者、肩そびやかしてすすまなければならぬ、さだめを負うて生れた。大礼服着たる衣紋竹、すでに枯木、刺さば、あ、と一声の叫びも無く、そのままに、かさと倒れ、失せむ。空なる花。ゆるせよ、私はすすまなければいけないのだ。

この「妻をのしる文」では、芸術や歴史などに無知な妻が、「私」のことに全く無理解であることを難じている。家事を妻の「天職」と決めつけ、「芸術の花」を咲かせるのがおのれの「天職」だと自認している。「花」が「空」であるとは、文学が虚の世界であるからである。「さだめを負うて生れた」ゆえに、「私」は「空なる花」の道を進まなければいけない。ここには文学に対する「私」の献身や強い使命感さえうかがわれる。

作品全体には「花」という語が散らばっているが、「エピグラフの〈花〉」という言葉が触媒語になって、様々な言葉が共鳴しあい、一見無秩序に思えるテキストに緊密な横糸のつながりを与えている^⑩。ここで、作品構成における「花」の統合的役割をしている。しかしエピグラフ「思ひは、ひとつ、窓前花。」の「花」について、「イエス・キリストの象徴^⑪」と見なすのはやや飛躍的である。またこの「花」を病室の窓のむこうの「花」とし、囚われの身にとっての一つの慰めとしながら、「〈自由〉〈プライド〉〈愛〉〈信頼〉〈真理〉^⑫」

の意味合いを読むことも、あまり多義的で逆に曖昧になってしまう。「花」はこの作品全般にかけて多用されていて、その意味が一義的でないのは確かである。しかしもっともその意味の根幹をなしているのは芸術的創造、文学を指すときである。この「花」をめぐる表現の意味内容を見てみよう。

十九日の日記では、「いと、せめて、われに許せよ、花の中のねむりだけでも。」とある。ここで「私」は、神に許しを求め、つかの間でも「花」、すなわち言葉、文学とともにいたくして懇願している。それに対して、「花をかへせ!」という言葉が聞こえており、この言葉は異なる視点に立っている、神からの声と思われる。同時に「花」を渴望したあげく、「私」の心底から湧いてくるもう一つの声とも受け取れる。これには芸術的苦闘のなかにいる、「私」の微妙な心理的葛藤が描かれている。

「花をかへせ!」は、じつは「神域犯したてまつりて、けれども恐れず、この手でただいま、御園の花を手折つて来」た「花」と呼んでいる。これは、『二十世紀旗手』の序唱に語られている言葉である。『二十世紀旗手』は、『HUMAN LOST』の脱稿の翌日から、初稿をもとにして書き直されたもので、ほぼ同時期の作品である。後で詳細に述べるが、「御園の花」のなかの「花」は、芸術的創造、または文学の象徴になっている。次の『HUMAN LOST』のなかの詩においては、一篇の作品が「花一輪」に喩えられている。

サインを消せ

みんなみんなの合作だ

おまへのもの

私のもの

みんなが

心配して心配して

やつと咲かせた花一輪

(中略)

さを歩く人は

白いひげの

羊飼ひのぢいさんに

きまつてゐるのだ

みんなのもの

サインを消さう

みなさん

みなさん

おつかれさん

犬馬の労

骨を折つて

やつと咲かせた花一輪

やや

お礼わすれた

声をそろへて

ありがたう、よ、ありがたう！

(聞えたかな?)

「花一輪」を咲かせたのは、漸く一篇の作品を書き上げたことである。「花一輪」は「みんなの合作だ」とされており、この「みんな」は「私」と神を指していると思われる。それは、「白いひげの／羊飼ひのぢいさん」が、キリストをイメージしていることから明らかである。「骨を折つて／やつと咲かせた花一輪」には、創作の難しさが改めて強調され、最後のお礼の言葉は、神に向いて語りかけていると思われる。「サインを消せ」、「サインを消さう」ということには、「私」の神との一体化の志向が見られ、作品の自然さ、完璧さが追求されている。これには創作者である「私」が創世者である神に近づくことで、神のような創造力を獲得し、よりリアリティのある虚構を作り出したい願望があり、神と「私」との創作上の交渉が作品化されている。『HUMAN LOST』から、凡そ一年前に書かれた「百花撩乱主義」(「東京日日新聞」昭和十年十二月十四日)では、

文学創作における太宰の姿勢がよくあらわれている。

「われは花にして、花作り。われ未だころあひを知らず。

Alles oder Nichts.]

またいふ。「策略の花、可也。修辞の花、可也。沈黙の花、可也。理解の花、可也。物真似の花、可也。放火の花、可也。われら常におのれの発したる一語一語に不拔の責任を持つ。」

あはれ、この花園の妖しさよ。

この花園の奇しき美の秘訣を問はば、かの花作りにして花なるひとり、一陣の秋風を呼びて応へん。

ここで「花園」は多彩な芸術的世界であり、おのれの将来のあるべき文学的写真真をあらわしている。様々な「花」の喩えをもって、作品世界の構築に当たる作業が説明されている。作品のなかの「一語一語」に対して強い責任感をもつことは、重ねて推敲を行い、無駄な表現を省くことで、密度のある、洗練された文学の創出を目指していることである。「われ」とは「花作り」のひとつであり、また「花」そのものでもある。換言すれば、芸術家である「われ」は、芸術そのものである。このような発想は、後の『東京八景』のなかの有名な言葉、「芸術は、私である。」につながっていく。

この作品には文学的な不遇に遭っているのにもかかわらず、今な

お作家の「私」の自負と使命感の対象である文学が、様々な「花」を通して象徴的に語られているのである。

三 太宰の「言葉」意識——『二十世紀旗手』論

1

序唱と終唱を含めて十二唱からなる『二十世紀旗手』は、そのなかの六、七、八唱は『秘中の秘』をめぐる原稿のやり取りであるが、作品全体は「私」のロマンスを中心に語られている。作家「太宰」が登場するこの作品は、作家としての不遇、創作上の苦悩、模索をモチーフとした「創作探求の小説」である。『二十世紀旗手』のなかの作家、「私」は三つの作品に取り組んでいる。一つは最後まで書き終えなかった「むづかしき一篇のロマンス」、もう一つは萱野さんとの「かなしきロマンス」で、三つ目は雑誌に依頼された「現代学生気質」を内容とした文章である。ところで『二十世紀旗手』には二つのロマンス、あるいは物語があることはすでに言われている。「一つの物語は、『私』と『萱野さん』とのロマンス」、「もう一つの物語は、作家『太宰治』の物語」と、浦田義和は指摘している⁽⁹⁾。氏によると、雑誌『秘中の秘』とのやり取りは「作家『太宰治』の物語」の内容となっているが、氏は『二十世紀旗手』を二つの物語に分化しており、恋愛ロマンスと「太宰治」物語を混用しているようである。

まず、作品全体を一つの作中作家「太宰治」の物語と見ることが出来る。その物語のなかには二つのロマンスが存在する。その一つは「私」と萱野さんとの恋であることが明らかであるが、ここでもう一つのロマンスは何であるかが問題になる。

「私」と萱野さんとのロマンスについては、「嘘つきの方法を明示することによって」、「その現実性が稀薄になり虚へ転化する」と見なされる。これを踏まえた川崎和啓は、『虚へ転化』することで作
者太宰治には他に隠された真実のロマンスが存在すると読者に思わせること、そのことこそが肝要」と強調し、萱野さんとのロマンスは作家のなかに「潜在したまま明確化しえない彼の『ヘドラン』を暗示するために、「私」が作り出したものとしている。その根拠として太宰の書簡などを参照し、その「不義」の相手が谷崎鮎子である可能性を推測している。すなわち氏によると、この隠されたロマンスとは、母親千代と共に佐藤春夫のもとに移ってきた谷崎潤一郎の娘、鮎子に対する作家太宰治の片恋である。このように作家「太宰治」の恋愛のロマンスを、まずは作中に仮構されたものに求めることは可能であり、また太宰の実生活をもってそれを補足することも出来るだろう。しかし「むづかしき一篇のロマンス」については、未だにどこにも論究が見られない。じっさい『二十世紀旗手』という、ある種の強い意気込みを感じさせるような題目を含めて考えると、この作品でもっとも重点となるのは「むづかしき一篇のロマン

ス」であり、これこそが作品のテーマに深く関わるものと思われるのである。

佐藤春夫宛の太宰の書簡によると、『二十世紀旗手』なる六十枚にちかき かなしきロマンス、絶筆の つもりにて 脱稿（昭和十一年九月二十四付）と書いてある。この書簡で言っているのは、『二十世紀旗手』の初稿に当たる。六十枚分だった初稿は、武蔵野病院退院後の同年十一月、『HUMAN LOST』の脱稿された翌日からの改稿に当たって、七唱の『秘中の秘』向けの三十枚を省略し、新たに十枚ほどを加えることで、最終的に三十九枚に書き直されたのである。

序唱においては、『御園の花』を採った後の「私」の遭遇が描かれている。「私」が『御園の花』を得てみんなに告げると、「意外望外の拍手、大喝采」を受ける。その調子に乗った「私」が、ついに「私こそ神である」と宣言したとき、「予期の喝采、起こら」ず、逆に非難を浴び、「石、投ぜられ」た。これが「私」の不幸の始まりで、「私」はひどい罰を受けることになる。

罰だ、罰だ、神の罰か、市民の罰か、困難不運、愛憎転変、かの黄金の冠を誰ぞ知るまいとこつそりかぶつて鏡にむかひ、につとひとりで笑つただけの罪、けれども神は許さなかつた。君、神様は、天然の木枯しと同じくらゐに、いやなものだよ。

峻厳、執拗、わが首すちおさへては、ごぼごぼ沈めて水底這はせ、人の子まさに溺死の刹那、すこし御手ゆるめ、

罰を受ける「私」の姿は、作家として文壇から受けた不遇をあらわしている。ここで注目されるのは、『晩年』のことをも含めて、「私」の文学上の不遇の原因が、この「神域犯し」と関わっている点である。しかも「私」の「神域犯し」がもたらした罰は、「神の罰か、市民の罰か」、定かでないままになっている。ここで厳しい罰を受ける「私」は、「人の子」として対象化されている。しかも「人の子」はキリストのことでもあるので、「私」とキリストとが受難のイメージで重層化されているのがわかる。

「私」には「おのれの花の高き誇らむブライドのみにて仕事するから、このやうな、痛い目に逢ふのだ。」と自ら慰めている。「御園の花」を手に入れた「私」は「旗取り競争第一着」と信じ込んでいたが、これは「少年にも似た」無邪気な夢にすぎなかった。それで冷遇、非難を受けた後、「私」は「芸術は、旗取り競争ぢやないよ。」と自覚するに至る。「君の一点の非なき短篇集『晩年』とやらの、冷酷、見るがいい。」と綴られているが、『二十世紀旗手』の執筆の五ヶ月くらい前、刊行された創作集『晩年』収録の『逆行』が、芥川賞の落選とされたのを連想させる。しかしそのような作家の伝記的な事実を創作上に取り込む積極的な姿勢が見受けられる。これに

は「文学上でも実生活上でも徹底的に蹉跎し続けた哀れな二十世紀旗手」の姿があることも否定しがたいが、作中において雑誌『秘中の秘』への原稿の返却、萱野さんとのロマンスに対する妻の否定などの事柄からしても、「二十世紀旗手」たりうるものはない。ゆえに二十世紀旗手を目指す「私」にとって、「むづかしき一篇のロマンス」への取り組みはなにより重要なのである。

唄唱。 ふくろふの啼く夜かたはの子うまれけり。

さいさきよいぞ。いま、唄唱、としたためて、まさしく、奇跡あらはれました。ニッケル小型五銭だまくらゐの豆スボット。朝日が、いまだあけ放たぬ雨戸の、釘穴をくぐつて、ちやうど、この、「唄唱」の唄の字へ、さつと光を投入したのだ。奇跡だ、奇跡だ、握手、ばんざい。ばからしく、あさまし、くだらぬ騒ぎやめて、神聖の仕事はじめよ。(中略)心もとなき杖をたよりに、一人二役の掛け合ひまんざい、孤立の身の上なれども仲間大勢のふりして、且うたひ、且かたり、むづかしき一篇のロマンスの周囲を、およそ百日のあひだ、ぬき足、さし足、カナリヤねらふ黒き腫漏れたる小猫の様に、そろりそろり、めぐりあるいて、およろこび下さい、やうやく昨夜、語る糸口見つけましたぞ、お茶をいばい飲んで、それから、ゆつくり。

「私」は「いま、壱唱、としたためて」いるが、実は「むづかしき一篇のロマンスの周囲を、およそ百日のあひだ」、「そろりそろり、めぐりあるいて」、「やうやく昨夜、語る糸口見つけ」たのである。ここから序唱と壱唱は書かれた時間が異なることがわかる。「壱唱」を書く現在を「いま」と考えると、序唱が書かれたのは「昨夜」以前か、それとも「昨夜」までですでに書かれてあったことになる。

序唱は他の唱とは異なつて、「むづかしき一篇のロマンス」の重要な部分を占めるものと思えるのである。序唱を書いた「私」はしばらくその続きを書けなくなつてしまふ。その原因が「かなしきロマンス」または「結婚ロマンス」ではなく、「むづかしき一篇のロマンス」のほうにあったのではなからうか。「私」が最終的に書きたいもの、書くものは「むづかしき一篇のロマンス」であつたことは、終唱に至つて「私」の萱野さんとの「結婚ロマンス」が否定されたことからわかる。

「これが、おまへとの結婚ロマンス。すこし色艶つけて書いてみたが、もし不服あつたら、その箇所だけ特別に訂正してあげてもいい。」

かの白衣の妻が答へた。

「これは、私ではございませぬ。」にこりとみせず、きつぱり

頭を横に振つた。「こんなひと、ゐないわ。こんな、ありもしない影武者つかつて、なんとかして、ごまかさうとしてゐるのね。どうしても、あのおかたのことは、お書きになれないお苦しき、判るけれど、他にも苦しい女、ございます。」

だから、はじめから、ことわつてある。名は言はれぬ、恋をした素ぶりさへ見せられぬ、くるしく、——口くさつても言はれぬ、——不義、と。

作家の「私」の書いた「結婚ロマンス」はすでに虚構のはずなのに、わざと妻に確認することは、まるで妻からの否定を予期していたかのである。最初、萱野さんとのロマンスとして語ってきたのを、その対象を妻に切り替え、さらにそれを当の妻に否定させるここではそのロマンスが「私」の本当のロマンスではないことが強調され、種明かしのような仕組みになっている。妻の「結婚ロマンス」に対する否定について、「作者太宰治には他に隠された真実のロマンスが存在」し、「遂に書かれることのなかつた〈不義の片恋〉の存在、そしてその恋に身を焦がす作者の姿、それらを象徴的に暗示する」ことも考えられるが、じつはもう一つのロマンスは書かれていないのではなく、すでに作品のなかで潜んでいるのである。

太宰自身の言葉どおりに、『二十世紀旗手』の初稿を「かなしきロマンス」として書いたとするなら、もう一つのロマンス、すなわ

ち「むづかしき一篇のロマンス」がその改稿部分にあたる可能性がある。この題の象徴するような『二十世紀旗手』たらしめるものも、それに存在するのではないだろうか。「私」の「一人二役」で演じる「むづかしき一篇のロマンス」は、序唱にはじまる神、聖書との交渉のなかに孕まれているのである。「私」の本当のロマンスの対象が「あのおかた」であることは、妻によって正されている。「あのおかた」とは、それを語る妻の態度からも推測できる。すなわち夫のロマンスの相手は恋敵であるのに、それを語る妻の落ち着きぶりから見ると、必ずしもその対象が女であることに限らない。

「どうしても、あのおかたのことは、お書きになれないお苦しさ、」というのは、その恋がいまなお続いているか、それとも近い過去のことかのどちらかであろう。もし過去のことだとすると、萱野さんまたは妻とのロマンスに違いない。ところで、これらのロマンスが妻に否定されていることから、この恋は現在も続いていると考えられる。現在進行中であるゆえに、「私」はその「むづかしき一篇のロマンス」を語りにくいのである。

「私」は「むづかしき一篇のロマンス」を通して、新たにおのれの文学の道を歩もうとしている。式唱においては、「にがく笑つて、これが世の中、と呟いて、きれいにさつぱり諦める。それこそは、世の中。」と、諦念の姿勢と「人みな同じ」という現実認識が示され、「私」は苦難を乗り越え、おのれの道を進もうとする。続いて

参唱で、「私」は旅に立ち巡礼する。

巡礼しようと、なんと真剣に考へたか知れぬ。ひとり旅して、菅笠には、同行二人と細かくしたためて、私と、それからもう一人、(中略) そのうちに、私は、どうやら、おぼつかなき恋をした。名は言はれぬ。恋をした素ぶりさへ見せられぬ。くるしく、——口くさつても言はれぬ、——不義。もう一言だけ、告白する。私は、巡礼志願の、それから後に恋したのではないのだ。

作家の「私」の巡礼は「秋風と共に、旅立ち、いづれは旅の土に埋められるおのが果なきさだめ」とあり、終唱に名のあげられている芭蕉の、『おくのほそ道』の旅が連想され、まず文学的な意味での巡礼として読みとることは難しくない。しかしそのような巡礼を考えているうちに恋をすることで、「私」の「巡礼志願」は強くなる。この「おぼつかなき恋」とは萱野さんへの恋であると同時に、「神」に対するものでもある。「巡礼」とは宗教的な行為でもあることから、序唱に語られている「神」と呼応している。巡礼に当たって同行者二人が描かれている。「私」の同行の相手は「姿見えぬ人、うなだれつつ、わが背後にしづかにつきしたがへるもの」であれば、「水の精」でも「嫋々の影」でも、または「少年」、「マダム」、「乙

女」でもよい。すなわち同行の相手は実在の人に限らないのである。七唱の「わが日わが夢」は、「東京帝国大学内部、秘中の秘」という副題をもち、(内容三十枚、全文省略)となっているが、「わが日わが夢」は「秘中の秘」とも読みとれる。雑誌名でもある「秘中の秘」は、「私」の胸中に秘められていて、現在にはあらわに語れない、何かが暗示されている。それを「わが日わが夢」と題したのは、その実現への願望が込められているのである。

2

序唱と七唱は、「太宰治」の「私」のこれまでの文学の人生を劇化したものである。「神の焰の苛烈を知れ」と題された序唱では、主に「私」と「神」との出会いが象徴的な物語となっており、この作品において極めて重要な部分である。

苦悩たかきが故に尊からず。これでもか、これでもか、生垣へだてたる立葵の二株、おたがひ、高い、高い、ときそつて伸びて、伸びて、ひよろひよろ、いぢけた花の二、三輪、あづき色の華美を誇りし昔わすれ顔、黒くしなびた花弁の皺もかなしく、「九天たかき神の園生、われは草鞋のままにてあがりこみ、たしかに神域犯したてまつりて、けれども恐れず、この手でただいま、御園の花を手折つて来ました。そればかりでは、ない。

神の昼寝の美事な寝顔までも、これ、この眼で、たしかに覗き見してまゐりましたぞ。」などと、(中略)「今宵七夕まつりに敢へて宣言、私こそ神である。九天たかく思わします神は、来る日も来る日も昼寝のみ、まつたくの怠慢。私いちど、しのび足、かれの寝所に滑り込んで神の冠、そつとこの大頭へ載せてみたことさへございます。神罰なんぞ、恐れんや。はつはつは。いつそ、その罰、拝見したいものではある！」

この序唱において、まず注目されるのは「立葵」、「この子」、「かたち老いたる童子」、「喪心の童子」、「かれ」、「人の子」などの呼称である。これらは、いずれも「私」のことを指している。さらにおのれのことを「君」とも呼んでいる。このような人称用法の破格は序唱の意味内容を拡散させており、一種の自己劇化による演出の効果が生じているのである。「神域犯したてまつりて」「御園の花を手折つて来」た「私」は、「神も私も五十歩百歩、大差ござらぬ」という思いで「私こそ神である」と言い出す。ここで芸術家の「私」はおのれを神と夢想する。これは芸術家としての「私」の主体の究極化であり、芸術家宣言である。「私」が「神の園生」に忍び入り、「御園の花」をとったということは、神の天地創造の機密、「天機」を領会したことの象徴である。神から花を盗んだことには、太宰が文学的創造の秘密を手に入れたことが暗示されている。

『二十世紀旗手』の直前に書かれた『HUMAN LOST』の終わり部分には、「天機は、もらすべからず。」という言葉がある。また「ヨハネの翼を得る」ことで、「われらこそ、光の子に、なりうる」という宣言めいた言葉も見られる。神による万物創造は、言葉によって行われたものである。この意味で言葉によって創られる文学においても、その創造のあらゆる可能性が秘められていると考えられる。聖書では神の天地創造が次のように記されている。

神が天地を創造した初めに——地は荒涼として闇が淵をおおい、暴風が水面を吹き荒れていた——「光あれ」と神が言った。すると光があった。神は光を見てよしとし、光と闇とを分けた。神は光を昼と呼び、闇を夜と呼んだ。夕となり朝となって、一日が終わった。^②

ここで神による天地創造はじっさいに言葉によって成されたものとなっている。ヘーゲルも、「ことばによる存在の命令に存在が黙々としてしたが、ただちに物が現実^③に生じる」と指摘している。このような天地創造のプロセスは、思考——（言葉）——発生——命名、これらのすべてが言葉の働きによるもので、すなわち「言いし事が成る」、「言葉の成就」なのである。天地は言葉の力によってもたらされたもので、その創造者の思考さえも言葉に頼らざるをえないの

である。

このような発想が太宰文学のなかにも見出されるのである。昭和十六年発表された『新ハムレット』のなかで、太宰は母ガーツルドの愛に疑いをもつハムレットに、次のように語らせている。

愛は言葉だ。言葉が無くなりや、同時にこの世の中に、愛情も無くなるんだ。愛が言葉以外に、実体として何かあると思つてゐたら、大間違ひだ。聖書にも書いてあるよ。言葉は、神と共に在り、言葉は神なりき、之に生命あり、この生命は人の光なりき、

この「愛は言葉だ。」には、「言葉は神なりき」と「神は愛である」の複合した意味内容をもつ。ここで神と言葉が同じ次元で捉えられているのが見られる。「愛」はまず言葉によって紡ぎ出される虚の世界である。この言葉はロゴス、思いによるものであり、また「嘘」、虚構の世界である。したがって強い思いをもって虚構の世界を構築していくと、それにはリアリティと真実が生まれてくる。これは太宰のいう「嘘は誠」（『ロマネスク』）に通じるものである。また聖句「言葉は、神と共に在り、言葉は神なりき。」について、神と言葉の同一視は人間の目からみた神と言葉の威光を述べたものと捉える長谷川宏は、次のようにいう。

「ことばは神とともにあり、ことばは神であった」という断言をささえるものは、ことばを目をくらむような神々しいものと感受した人間の言語経験である。あることばに魂を震撼されるような力のかんじ、畏敬の念とともにそれをあおぎみ、あらためてことばのかがやかしさを全身にあびるといった言語経験が、あおぎみられたことばを神の位置におしあげる^③。

太宰の言葉に対する認識は、聖書の受容と深く関わっているが、言葉を神と同一次元に捉える背後には、人間の言葉によって創り出された伝説、神話などがある。こうした言葉によって創り出されたものもまた、人々の精神に影響を与え続けてきたことを、太宰は認識している。『新ハムレット』では、「神さまの存在を、はつきり教へてくれたものは、なんだらう。言葉ぢやないか。福音ぢやないか。」と、ハムレットに語らせている。ここには、神の存在さえも言葉によってはじめて認知されることが示されているのである。

『二十世紀旗手』の三年後に執筆された『I can speak』では、ものが書けぬ状態に陥った作家「私」は、この聖句を思い出すことで、新しい作品の取り組みが可能になる。「わが歌、声を失い、しばらく東京で無為徒食して」いるあいだに、ある姉弟の風景に出会い、『I can speak』といふその酔漢の英語が、くるしいくらゐ私を撃った。

はじめて言葉ありき。よろづのもの、これに拠りて成る。ふつと私は、忘れた歌を思ひだしたやうな気がした」(『I can speak』)。「私」は「歌」、すなわち自分の文学に腐心しており、ここではヨハネ伝の言葉によって創造の活力が呼び起こされている。このように聖書は次第に太宰文学において、創作の方法、源泉として内面化されていくのである。『二十世紀旗手』のなかの「私」は、聖書の「天機」を知り、おのれの文学への応用を試みる。

ああ、あざむけ、あざむけ。ひとたびあざむけば、君、死ぬるとも告白、ざんげしてはいけない。胸の秘密、絶対ひみつのまま、狡智の極致、誰にも打ちあけずに、そのまま息を静かにひきとれ。やがて冥途とやらへ行つて、いや、そこでもだまつて微笑むのみ、誰にも言ふな。あざむけ、あざむけ、巧みにあざむけ、神より上手にあざむけ、あざむけ。

「あざむけ」とは普段、だます、まどわすことを意味し、興に乗じて歌などを口ずさむという意味でも使われている。その用例として和歌のなかには「花とちり玉とみえつつあざむけば雪ふる里ぞ夢に見えける^④」があり、また歌論において「月にあざけりかぜにあざけることたえず^⑤」に見出すことができよう。いずれにせよ、『二十世紀旗手』における「あざむけ」は、言葉を巧みに使うという意味

をもっており、虚構の方法論として考えられる。「あざむけ、あざむけ、巧みにあざむけ」は、「私」の文学において虚の世界を構築するための方法、姿勢で、前述した「巧言令色」(『めくら草紙』)や

「嘘」(『ロマネスク』)につながっている。五唱には「嘘つきと言はれるほど律義者」、「笑はれるほどの嘘つき」という言葉があり、「嘘つき」を芸術家の本領と見なし、「嘘」を極めようとする「私」の意志がうかがわれる。一方、「もののみごとにだまされ給へ。人、七度の七十倍ほどだまされてからでなければ、まことの愛の微光をさぐり当て得ぬ」と、享受者にも「嘘」を快く受け入れ、楽しんでいくことが求められている。ここでは「嘘つき」・芸術家の「嘘」(『小説』)を積極的に享受するとき、その「嘘」は「まこと」と化するのである。これは『ロマネスク』における「嘘は誠」、「めくら草紙」における「人工の極致」に通じるものである。

ところで、『二十世紀旗手』の作品内において、「私」の願望は十分に満たされることはない。そして「さて皆様の目のまへに飛び出したものは、おや、おや、これは慮外、百千の思念の小蟹、あるじあわてふためき、あれを追ひ、これを追ひ、一行書いては破り、一語書きかけては破り、しだいに悲しく、たそがれの部屋の隅にてペン握りしめたまんま、めそめそ泣いてゐたといふ。」と作品が終わっているのは、「私」の文学創出への苦闘が続くことを物語るのがある。

3

序唱と壱唱には数々の奇異なイメージが展開されている。これには「私」の文学的境遇を受難のキリストの姿と重層させ、連鎖的に拡大しており、「私」の「荒涼の心象風景」が「ゴルゴタ」に喩えられている。「ゴルゴタ」とは、エルサレム近郊の丘で、キリストが十字架の刑に処せられた地である。壱唱「ふくろふの啼く夜かたはの子うまれけり。」は、キリストの誕生のことをもじって、作家としての「私」の再生を暗示している。「われにも似合わぬ、幼き強がりの言葉の数々」と壱唱の末尾に告げられており、「私」とキリストとの重層化に対する自責と自負とが読みとれる。

すべては、おのれひとりの罪、この小説書きながらも、つくづくと生き、もて行くことのもの憂く、まつたくもつて、笹の葉の霜、いまは、せめて佳作の二、三も創りお世話になつたやさしき人たちへの、わが分相應のささやかなお礼奉公、これぞかの死出の晴着のつもり、夜々、ねむらず、心くだいて綴り重ねし一篇のロマンス、よし、下品のできであらうと、もうそのときは私は知らない。罪、誕生の時刻に在り。

これは壱唱の末文であるが、序唱と壱唱を締めくくる言葉でもある。

る。「私」は「神の罰うけて、与へられたる暗たんの命数にしたがひ」、小説を書くことで「お礼奉公」をし、罪を償おうとしている。それは「心くだいて綴り重ねし一篇ロマンス」に集約されており、すなわち「むづかしき一篇のロマンス」の完成にはならないのである。「罪、誕生の時刻に在り。」は、エピグラフの「生まれて、すみません」と呼応している。ここに秘められている原罪意識は、芸術家としての罪であり、芸術家としての宿命と自負の裏腹にあるものである。作家である「私」の罪によって、「むづかしき一篇のロマンス」の完成、すなわち芸術の創出という罰に処せられているのである。このような考え方は、すでにヴァレリーの『文学論』の短章に見られる。

罰。

……さて、汝の罰として、汝きはめて、美しきものを創りいだすべし。

エホヴァとはまるで別な或る神が、原罪の後、まことに人間に告げ給ひたる言葉はこれであつた。⁽²⁷⁾

このなかでは芸術家が原罪を背負った人間とされており、その原罪の罰として「美しきもの」、すなわち芸術の創造が課せられている。太宰は早くからヴァレリーを読んでおり、作品のなかで直接に

ヴァレリーの名が出ているのは、『二十世紀旗手』の以前の作品では、『ダス・ゲマイネ』(『文藝春秋』昭和十年十月)、『陰火』(『文芸雑誌』昭和十一年四月) などであるが、その以後において、「太宰治とヴァレリーとの間には少なくともアフォリズム風の文学的断章というつながりは顕著」になる。したがってこの『二十世紀旗手』においても、ヴァレリーの文学的断章を肉声化したような傾向が見られる。

『二十世紀旗手』は「私」と萱野さんとの恋が前面に語られていくなかで、同時にその裏面には「神域犯し」によって「御園の花を手折つて」きた「私」の、神に対する恋が秘められている。「私」と神との交渉は、前述したように『HUMAN LOST』にもあらわれている。『HUMAN LOST』のなかの一篇の詩には、「私」と神との合作がうたわれている。ようやく書き上げた一篇の作品が「骨を折つて／やつと咲かせた花一輪」に喩えられている。そしてその一篇の作品が「みんなの合作」とされており、この「みんな」は「私」と神を指しているのである。その相手は、「白いひげの／羊飼ひのぢいさん」のイメージによって、キリストであることが浮かび上がってくる。ところで『二十世紀旗手』においては、芸術家である「私」の恋の相手に対する明確な提示を拒否しつつ、しかも芸術を「不倫の申しわけ」とし、芸術と「不倫」とを結びつけることで、おのれの「不倫」を仄めかしているのである。「私」のロマンスが

「不倫」であるとすれば、妻とのロマンスはまず成立しない。また萱野さんのロマンスは作中で「雲散霧消の結末」となり、否定されている。その結果、それらの裏面に秘められたもう一つのロマンス、すなわち神とのロマンスが浮上してくるのである。この作品では「かなしきロマンス」と「むづかしき一篇のロマンス」とが対照的に語られているが、常用語において悲しいと難しいとは対照語にはなっていない。またロマンスの形容語として、悲しい、または嬉しいという言葉はあっても、難しいとはほとんど言わないのではないだろうか。それにはあえてロマンスに「むづかしき」をつけるべき所以があつたのであろう。

文学者たちの名の羅列の後、文学者らしきある翁の不倫をもじっているが、「あれでよいのだ」という言葉は芸術家的視点に立っているものである。さらに「芸術、もとこれ、不倫の申しわけ」には、「私」の「不倫」、すなわち「私」の芸術的「不倫」も暗示している。ここに「私」の「不倫」＝ロマンスの正当化を見ることができ、

「私」の芸術的な「不倫」によるそのロマンスは、人間に向いてい

るのではないのがわかるのである。

「だから、はじめから、ことわつてある。名は言はれぬ、恋をした素ぶりさへ見せられぬ、くるしく、——口くさつても言はれぬ、——不義、と。」

「私」は神との一体化を通して、芸術の二十世紀旗手に相応しい文学を築いていこうとする。神と一体になりたい、神にならいたいという作家、「私」の願望が神への恋としてあらわれている。その恋の対象が神であるゆえに、それは「不義」とされる。不義とは義に背く、悪逆なことであるが、男女間の道義にはずれた関係、すなわち姦通、密通という意味合いももっており、ここからも芸術的「不倫」が示唆される。「むづかしき一篇のロマンス」である所以もそれにある。したがって名を告げることなどできるはずもなく、最初ロマンスを語り出すときから「私」はそれに自覚的であつたのである。この作品には「私」のロマンスが複数存在している。ただし、萱野さんのロマンスが、作中に閉じこめられ、解消されたのに対し、「私」の文学的探求過程で生まれた神とのロマンスは、その模索が続く限りは終わることなく、『二十世紀旗手』という作品の外側にまで開かれていたのである。これ以後、太宰文学にキリストや聖書をパロディ化した作品が多くなり、またエッセーなどに自らをキリストたらしめるような姿勢が見受けられることを、このようなロマンスの延長線として考えることも可能であろう。

以上で、太宰文学の前期から中期の半ばまでに顕著に見られる「創作探求の小説」群、すなわち作中人物として作家、または作家

「太宰」が登場し、作中で創作に対する苦悩、探求の様子を作品化している小説を中心に、作家の虚構理念、虚構意識、創作方法、文学観、自然観などの分析を行った。『ロマネスク』における「切磋琢磨」された「嘘」や、『めくら草紙』にあらわれている「鉄の原則」化された「巧言令色」は、ともに虚の世界に想像力を極大にし、「人工の極致」の境地を目指すものであった。すなわち同じく虚の世界である小説にリアリティを保証しようとする作家「私」の創作上の方法論であり、虚構理念である。これに芭蕉俳諧における「風雅の誠」との深い関わりがあったことは明らかである。

『HUMAN LOST』は太宰文学において最初に聖書が引用されたことだけでなく、キリスト教との関わりがもっとも濃密な作品の一つといえる。作家「太宰」は人の子としてのキリストや聖書の言葉のもと創造性に注目し、作家「太宰」と創造者キリストとの重層化を通して新たな文学を見出している。聖書は「太宰」にとって最良の文学書であり、最高の文化である。そして聖書が不可視的「自然」と見なされている観点には、ヘーゲルのなドイツ観念論の影響が受け取れる。「太宰」の二十世紀の文学はそのような「自然」、文化の再認識に基づき、それらを再構築することであり、そこに太宰文学の新たな試みがあるのである。

『HUMAN LOST』の脱稿直後に書き直された『二十世紀旗手』には、作家「太宰」の聖書とキリストとの交渉が直截な表現で語ら

れた『HUMAN LOST』に対して、作家「太宰」と神との出会いやロマンスがより劇的、象徴的な語りで語られている。二十世紀の旗手になりたい作家「太宰」の「神域犯し」から神との接点とそのロマンスははじまる。神による万物創造は「言葉」によるもので、言葉によって作られる文学においても、言葉の創造性を生かすことで文学の可能性が拡大されるのである。神の天地創造の機密、「天機」を領會することで、作家として文学的創造に挑もうとする意志、願望が神への恋とロマンスとしてあらわれ、その対象が神であるが故に「むづかしき一篇のロマンス」として「かなしきロマンス」の裏面に潜んで存在するのである。なお、神とのロマンスはこの『二十世紀旗手』のなかで完結されることなく、作家太宰の文学的営みとともにこの作品の外側に開かれたものになっているのである。

昭和初年代、私小説やジツドの「小説の小説」に対して意識的に関わることから出発した太宰文学は、自ら逢着していた創作上の諸問題の打開の試みをその創作のなかで行うことによって、「創作探求の小説」が多くあらわれたといえよう。この「創作探求の小説」は私小説と「小説の小説」の両者を方法化することによって可能になったものである。またドイツ観念論や芭蕉俳諧、聖書などの受容のなかで太宰文学が成立していることも明らかにしえたと思う。

- (1) 鈴木貞美「小説の小説—その日本的発見」『昭和文学』のた
めに』思潮社 一九八九年) は、小説すべてを「先行する小説に
関する小説」、すなわち原理的に「小説の小説」とし、「直接的、
または形式上の『小説の小説』と「この小説の小説」に区別し
ている。
- (2) 渡部芳紀「太宰治論—中期を中心として」『早稲田文学』一
九七一年十一月号) は、太宰と聖書との接触時期を昭和十一年、
昭和十六年から十七年、昭和二十一年から二十三年までと三分
し、そのうち昭和十一年から第二期までのあいだには『駆け込み
訴へ』を除いて、本格的にキリスト教を取り入れた作品はなく、
聖書が作品の大筋とは無関係で、単に「修飾語的用法」にしか使
用されていないと見る。このような見解には、芥川賞の落選、バ
ビナル中毒による借金などの現実的苦悩により、聖書において
慰めや安らぎを求めたという太宰の生活上の問題に重点が置かれ
ている。
- (3) 安藤宏「太宰治における『物語』と『私』」『国語と国文学』一
九九〇年十月
- (4) F・シュタンツェル著 前田彰一訳『物語の構造』岩波書店
一九八九年一月
- (5) 関谷一郎『「ロマネスク」』『国文学解釈と鑑賞』一九八五年十
一月
- (6) 田中実『「ロマネスク」論—〈再読〉を促す〈語り手〉の誕生』
『国文学』一九九一年四月
- (7) 塚越和夫『「ロマネスク」論』『国文学解釈と鑑賞』一九七七年
十二月
- (8) 安藤宏 前掲書
- (9) 「俳諧蒙求」『古典俳文学大系四 談林俳諧集二』所収。集英社
一九七二年五月
- (10) 「俳諧蒙求」 前掲書
- (11) 小室善弘「太宰治と俳諧の精神」『俳句』一九七八年七月号)
を参照されたい。
- (12) 例えば、太宰は昭和十七年のエッセー「天狗」で、「猿蓑は、
凡兆のひとり舞台だなんていふ人さへあるくらゐだが、まさか、
それほどでもあるまいけれど、猿蓑に於いては凡兆の佳句が二つ
三つ在るといふ事だけは、たしかなやうである。」と言ひ、「猿蓑
の凡兆の句には一つの駄句もない、すべて佳句である、と言つて
ゐる人もあるが、そんな事は無い。」とも書いてゐる。ところが
当時「猿蓑」においてこのように凡兆をたたえた人としては岡崎
義恵があげられる。岡崎は「猿蓑鑑賞」『俳句研究』昭和十三年
一月初出、『日本古典の美』宝文館出版 一九七三年八月) のな
かで、「猿蓑」における芭蕉と凡兆との関係性を探り、「凡兆の句
がこの集で光っていることは争えない事実で」、「猿蓑」を通じ
て凡兆の句を全部抄録してみると、失敗の作はほとんどなく、珠
玉を貫く如き驚きを感じる。」と、芭蕉に勝るとも劣らぬと言え
るほど凡兆を高く評価している。これを全面的に肯定しているわ
けではないが、太宰が「猿蓑」において芭蕉や去来より凡兆の句
をもっとも評価している点において岡崎との共通認識が見られる

のである。

- (13) 桂英澄「桜桃忌」『俳句研究』一九六六年四月
- (14) 『蕉門俳論俳文集』集英社 一九七〇年九月
- (15) 『芭蕉集 全』集英社 一九八〇年三月
- (16) 太田水穂「芭蕉俳諧の心法に就て」『早稲田文学』一九二五年十月号
- (17) 岡崎義恵「俳諧の気分内容」(初出は「芭蕉を中心としたる俳諧の気分内容」『国語と国文学』一九二四年十月)『日本詩歌の象徴精神』宝文館出版 一九六〇年十一月
- (18) 岡崎義恵「俳諧的二律背反」(初出は『芸術としての俳諧』要書房 一九五〇年二月)『芸術としての俳諧』宝文館出版 一九七〇年七月
- (19) 国松昭『めくら草紙』『国文学解釈と鑑賞』一九八五年十一月
- (20) 川崎和啓「太宰治・『実験小説』のもつ意味」『国語と国文学』一九九〇年四月
- (21) 中村明「太宰治の表現」『国文学解釈と鑑賞』一九八五年十一月
- (22) 井口時男「頽廃する二人称または再帰代名詞の喪失」『ユリイカ』一九九八年六月
- (23) 金谷治訳『論語』岩波書店 一九九一年九月
- (24) 檀一雄「太宰治の言葉」『太宰と安吾』沖積舎 一九八九年八月
- (25) 「子路」『論語』前掲書

- (26) 奥野健男『太宰治論』新潮社 一九八四年六月
- (27) 中村明は「太宰治の表現」(『国文学解釈と鑑賞』一九八五年十一月)のなかで、「内容によっては、居直りとも自棄とも揶揄ともなる露骨で反逆的な繰返しがある。『ああ、あざむけ、あざむけ、巧みにあざむけ、神より上手にあざむけ、あざむけ。』と閉じる例などは、それが癪癪の発作に似た表現として映る。(中略)ひとつの事がらをひとつの表現で一回きっぱりと言っていることのできない誠実ないらだちと不安、それがあの表現の過剰をもたらし、渦巻くことばの洪水をひきおこす」と述べている。
- (28) 浦田義和『太宰治 制度・自由・悲劇』法政大学出版局 一九八六年三月
- (29) 田口律男『「HUMAN LOST」論』『国文学』一九九一年四月
- (30) 佐古純一郎『太宰治とデカダンスの倫理』(現代文芸社 一九五八年五月)、佐古純一郎『太宰治論』(審美社 一九六三年十月)、福永収佑『太宰治論—キリスト教と愛と義と—』(白石書店 一九九二年四月)、菊田義孝『人間脱出 太宰治論』(弥生書房 一九七九年六月)などを参照されたい。
- (31) 饗庭孝男『太宰治論』講談社 一九七六年十二月
- (32) 野原一夫『太宰治と聖書』『新潮』一九九七年十二月
- (33) 野原一夫 前掲書
- (34) 田中良彦『太宰治におけるキリストの位置(二)』『キリスト教文学研究』第六号 一九八九年
- (35) 寺園司『太宰治と聖書』『国語と国文学』一九六四年十二月
- (36) 鳥居邦朗『太宰治の自然観』『国文学解釈と鑑賞』一九九九年

九月

- (37) 神林恒道「シェリング」今道友信編『西洋美学のエッセンス』所収。ペリカン社 一九八七年四月

- (38) シラー著 石原達二訳『素朴文学と情感文学について』富山房 一九七七年十一月

- (39) 額原退蔵・尾形昶訳注『おくのほそ道』角川書店 一九六七年七月

- (40) 田口律男 (29) と同じ。

- (41) 浦田義和 (28) と同じ。

- (42) 田口律男 (29) と同じ。

- (43) 浦田義和「自由と制度—太宰治『二十世紀旗手』『HUMAN LOST』」『日本文学』一九八一年十二月

- (44) 浦田義和 (28) と同じ。

- (45) 川崎和啓「『二十世紀旗手』論」『太宰治研究』第四号 和泉書院 一九九七年七月

- (46) 『太宰治全集』第十一卷 筑摩書房 一九九一年三月

- (47) 山内祥史「『二十世紀旗手』の書誌」『日本文学』一九七〇年六月

- (48) 川崎和啓 (45) と同じ。

- (49) 川崎和啓 (45) と同じ。

- (50) 「創世記」『世界の名著第12 聖書』中央公論社 一九六八年十月

- (51) ヘーゲル著 長谷川宏訳『美学講義』上巻 作品社 一九九五年八月

- (52) 鎌田東二(「記号と言霊」青弓社 一九九〇年三月)によると、

天地創造のプロセスは、第一に言葉(思考)による創造、第二に発声による創造、第三に名づけ、あるいは命名による創造という三つの創造の位相があり、このすべてが言葉の働きで、すなわち「言いし事が成る」、「言葉の成就」なのである。

- (53) 長谷川宏「ことばへの道」勁草書房 一九九七年三月

- (54) 藤原定家『新古今和歌集』一六九五番、『新編国家大観』CD-ROM版 角川書店

- (55) 「後拾遺和歌抄序」『後拾遺和歌集』『新編国家大観』CD-ROM版 角川書店

- (56) 山田有策は、この『二十世紀旗手』を「嘘」の技巧によって作り上げられたものとし、「あざむけ」もその虚構の方法論と見なしている(「『二十世紀旗手』論へ嘘」の技巧)『国文学解釈と鑑賞』一九七七年十二月)。

- (57) ポール・ヴァレリイ著 堀口大学訳『文学論 第三部』一九三八年五月

- (58) 「ダス・ゲマイネ」(『文藝春秋』昭和十年十月)は、作家志望の若者たちが「海賊」という名の雑誌を作り、フランスへの輸出を計画する物語である。そのなかには、「僕たちの書いた原稿をフランス語になおしておくれ。アンドレ・ジッドに一冊送って批評をもらはう。ああ、ヴァレリイと直接に論争できるぞ。」と、雑誌創刊のリーダーである「僕」の言葉があり、ジッドが意識されていることがわかる。

ヴァレリイは当時の日本文学界に多大な影響を及ぼしている。

堀口大学は、『文学論』（ボオル・ヴァレリイ著 一九三八年五月）の「再刊の序」のなかで、日本においてヴァレリイの影響は「ヴァレリイの名が日本に知られ、日本の選ばれた知識階級者が、彼の賛歌及びエッセイに興味を持ち始めてから、すでに十数年になる。（中略）所謂ヴァレリイ文学は、高貴な『治世の祝祭』として迎へ入れられ、日本の精神界へも影響するところ極めて多かつた」と述べている。また、昭和のはじめ、『詩と詩論』（厚生閣書店）は、第五冊に「ボオル・ヴァレリイの研究」（昭和四年九月）、第七冊に「ヴァレリイの作品」（昭和五年三月）の特集を組んでいる。そのなか、佐藤正彰訳のヴァレリイ『文学論』が、二回に分けて掲載されていた。なお、太宰自身も東京帝国大学の仏文科に在籍したこともあり、『文学論』の訳者、佐藤正彰との交際もあって、彼宛のハガキと書簡、三通が現在残っている。このようなことから、太宰は多方面からヴァレリイに接する機会があったことがわかる。

（59） 鶴谷憲三「太宰治とヴァレリイ」『国文学解釈と鑑賞』一九八三年六月

*本文の引用は、『太宰治全集』（筑摩書房 一九八九年～一九九一年）に拠るものである。